



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**FLÁVIO DAVINO DE OLIVEIRA**

**UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DOS TRÊS ESTUDOS PARA  
TROMBONE À VARA E PIANO DO COMPOSITOR JOSÉ SIQUEIRA**

**NATAL - RN  
2017**

FLÁVIO DAVINO DE OLIVEIRA

**UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DOS TRÊS ESTUDOS PARA  
TROMBONE À VARA E PIANO DO COMPOSITOR JOSÉ SIQUEIRA**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na linha de pesquisa - Interpretação Técnica com foco na Música de Câmara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Orientador:** Prof. Dr. Rucker Bezerra de Queiroz.

**Coorientador:** Prof. Dr. Alexandre Magno Ferreira e Silva.

**NATAL – RN  
2017**

**Catálogo da Publicação na Fonte  
Biblioteca Setorial da Escola de Música**

- O48a Oliveira, Flávio Davino de.  
Uma abordagem interpretativa dos Três Estudos para Trombone à vara e Piano do compositor José Siqueira / Flávio Davino de Oliveira. – Natal, 2017.  
79 f. : il. ; 30 cm.
- Orientador: Rucker Bezerra de Queiroz.  
Coorientador: Alexandre Magno Ferreira e Silva.
- Artigo (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.
1. Música para trombone – Artigo. 2. Música – Interpretação – Artigo. I. Queiroz, Rucker Bezerra de. II. Título.

FLÁVIO DAVINO DE OLIVEIRA

**UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DOS TRÊS ESTUDOS PARA  
TROMBONE À VARA E PIANO DO COMPOSITOR JOSÉ SIQUEIRA**

Artigo expandido apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na linha de pesquisa - Interpretação Técnica com foco na Música de Câmara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

PROF. DR. RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
ORIENTADOR

---

PROF. DR. ALEXANDRE MAGNO FERREIRA E SILVA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)  
COORIENTADOR

---

PROF. DR. DURVAL DA NÓBREGA CESETTI  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
MEMBRO DA BANCA

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, a Deus que é o Senhor de tudo, por me conceder saúde e força de vontade para mais uma etapa em minha vida.

Aos meus familiares que sempre me apoiaram nessa e em outras empreitadas na vida, principalmente, a minha mãe, que desde a minha adolescência me incentivou quando eu escolhi a Música como profissão.

A minha esposa e filha que, com muito respeito e incentivo, sempre estiveram dispostas a me ajudar ao ouvirem, por inúmeras vezes, meus discursos antes das apresentações nos Colóquios e Congressos Científicos.

Aos professores e funcionários envolvidos no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

A minha turma do PPGMUS – UFRN 2016.1 - Marlon, Fernando, Leandro, Carlos Henrique (CH), Fellipe, Regiane, Simião, Márcio e Mariana que, em vários momentos durante o Curso, sempre estiveram dispostos a contribuir com o meu crescimento.

Aos professores (as) e amigos (as) que fiz durante o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC) como professor de trombone e que sempre me incentivaram quanto à minha entrada no PPGMUS da UFRN.

Agradeço, em especial, ao meu orientador e amigo, professor Dr. Rucker Bezerra de Queiroz por apoiar, acreditar e estar sempre presente nos momentos de dúvidas durante todo o processo deste Trabalho... sua contribuição e paixão pela Música foram uma força motivadora durante todo o processo desta Pesquisa.

Ao meu coorientador e amigo de muitos anos, o professor Dr. Alexandre Magno Ferreira e Silva do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pelas suas valiosíssimas contribuições e apoio nos assuntos mais técnicos deste Trabalho.

Agradeço à bibliotecária da EMUFRN, Audinêz Barreto Araújo por sua paciência, competência, profissionalismo e extrema boa vontade em me auxiliar neste Artigo.

## RESUMO

Este Artigo oferece uma abordagem interpretativa dos Três Estudos para Trombone e Piano do compositor José Siqueira. Tem como objetivo, auxiliar trombonistas que queiram interpretar a Obra bem como difundi-la no meio acadêmico à música brasileira com essa formação, oferecer aos trombonistas opções de repertório além daquelas de compositores estrangeiros, tendo em vista que, prevalecem nas instituições de ensino, obras dos mesmos no repertório camerístico para trombone. A Obra oferece dificuldades nas questões interpretativas e na sua execução técnica no movimento da vara, além de apresentar diversas questões peculiares como o uso da surdina, efeitos do *glissando* e ornamentos como o **trinado e tremolo**. A Peça torna-se interessante também ao evidenciar aspectos regionais da música brasileira além de exaltar o trabalho de compositores nacionais. Vale salientar que a Obra se faz presente no repertório de músicos importantes e é encontrada nos programas de concursos tanto para trombonistas como para co-repetidores em piano. Outro fato que deve ser ressaltado sobre os Três Estudos é que existem 3 gravações da Obra, assim, possibilitando o instrumentista fazer comparações no que se refere às questões que envolvem a execução técnico-interpretativa e auxiliando, dessa forma, sua compreensão dos Estudos. Portanto, sugerem-se 4 métodos para trombone – Bordogni (1928), Arban (1936), Gillis (1966) e Lafosse (1928, 4 partes) – como ferramentas para auxiliar na execução técnica do instrumento. As sugestões interpretativas presentes nesta Pesquisa devem ser vistas como facilitadoras para futuras execuções da Obra e não como requerimentos para a interpretação nos Três Estudos.

**Palavras-chave:** Trombone. Interpretação. José Siqueira. Três Estudos para Trombone à vara e Piano.

## ABSTRACT

This article offers an performing analysis for the **Três Estudos** for trombone and piano by composer José Siqueira. Its purpose is to provide technical suport for trombonists who want to interpret the work as well as to disseminate it in the academic field, whose chamber music repertoire is essentially influenced by foreign composers in Brazilian institutions. The work requires an investigation to overcome the technical difficulties such as slide action for the glissandi passages, embelishments, tremolo, and the use of mutes. This piece also highlights the regional aspects of Brazilian music ad evidences the work of national composers. Indeed, this work is found in the programs of Brazilian competitions for both trombonists and in pianists. In order to provide best technical suggestios to perform the piece, four trombone methods were used - Bordogni (1928), Arban (1936), Gillis (1966) and Lafosse (1928, 4 parts) - as well as three recordings located in Brazilian audio libraries. The interpretative suggestions presented should be seen as facilitating future works and not requiremets to perform it.

**Keywords:** Trombone. Interpretation. José Siqueira. Three studies for Trombone and Piano.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Recitativo (compassos 1 a 17).....	16
<b>Figura 2</b> - Recitativo (compassos 17 a 26).....	17
<b>Figura 3</b> - Tabela dos harmônicos e suas correções.....	18
<b>Figura 4</b> – Exercícios para ajustar as notas.....	19
<b>Figura 5</b> - Recitativo (compassos 26 a 43).....	20
<b>Figura 6</b> - <i>Allegro</i> (compassos 44 a 53).....	20
<b>Figura 7</b> - <i>Allegro</i> (compassos 49 a 53).....	21
<b>Figura 8</b> - <i>Expressivo</i> (compassos 62 a 84).....	22
<b>Figura 9</b> - <i>Allegro</i> (compassos 85 a 93).....	22
<b>Figura 10</b> - <i>Allegro</i> (compassos 95 a 108).....	24
<b>Figura 11</b> - <i>Expressivo</i> (compassos 117 a 125).....	25
<b>Figura 12</b> - <i>Allegro</i> (compassos 132 a 141).....	25
<b>Figura 13</b> - Modinha (compassos 142 a 159).....	34
<b>Figura 14</b> - Modinha (compassos 164 a 167).....	36
<b>Figura 15</b> - Modinha (compassos 176 a 194).....	37
<b>Figura 16</b> - Exercícios para o trinado.....	38
<b>Figura 17</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 195 a 198).....	39
<b>Figura 18</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 203 a 208).....	41
<b>Figura 19</b> - Exemplos de <i>glissandos</i> .....	42
<b>Figura 20</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 224 a 227).....	42
<b>Figura 21</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 228 a 234).....	43
<b>Figura 22</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 231 a 234).....	44
<b>Figura 23</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 235 a 238).....	45
<b>Figura 24</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 239 a 243).....	46
<b>Figura 25</b> - Trinado.....	47
<b>Figura 26</b> - <i>Tremolo</i> .....	47
<b>Figura 27</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 247 a 249).....	47
<b>Figura 28</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 250 a 254).....	49
<b>Figura 29</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 271 a 274).....	49
<b>Figura 30</b> - <i>Allegro Deciso</i> (compassos 275 a 282).....	51



## LISTA DE FOTOGRAFIAS

<b>Foto 1</b> - Surdina <i>Straight</i> de alumínio.....	26
<b>Foto 2</b> - Surdina <i>Straight</i> mista (alumínio e cobre).....	27
<b>Foto 3</b> - Surdina <i>Wah-Wah</i> .....	27
<b>Foto 4</b> - Surdina <i>Velvet</i> .....	27
<b>Foto 5</b> - <i>Axial-flow valve</i> .....	31
<b>Foto 6</b> - <i>Rotary valve</i> .....	31
<b>Foto 7</b> - <i>Dual-bore valve</i> .....	31
<b>Foto 8</b> - <i>Tru-bore valve</i> .....	31

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

bpm – Batidas por minuto

CA – Canadá

CCTA – Centro de Comunicação, Turismo e Artes

CD – *Compact Disc*

EMUFRN – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

EUA – Estados Unidos da América

FR – França

IT – Itália

*mf* – *mezzo forte*

NL – Holanda

OMB – Ordem dos Músicos do Brasil

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSRN – Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte

PB – Paraíba

PPGMUS – Programa de Pós-Graduação em Música

PRONATEC – Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego

PT – Portugal

RJ – Rio de Janeiro

RUS – Rússia

séc. – Século

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

V – Valve

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1</b>	<b>Questões de interpretação.....</b>	<b>12</b>
<b>2.2</b>	<b>Questões da trajetória de vida do compositor.....</b>	<b>13</b>
<b>2.3</b>	<b>Questões referentes ao gênero musical.....</b>	<b>14</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>15</b>
<b>4</b>	<b>PRIMEIRO ESTUDO.....</b>	<b>15</b>
<b>4.1</b>	<b>Posições alternativas no trombone.....</b>	<b>18</b>
<b>5</b>	<b>SEGUNDO ESTUDO.....</b>	<b>25</b>
<b>6</b>	<b>TERCEIRO ESTUDO.....</b>	<b>37</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>51</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>
	<b>APÊNDICE A – Partitura atualizada da obra Os Três Estudos para Trombone à vara e Piano.....</b>	<b>57</b>
	<b>APÊNDICE B – Partitura atualizada da obra Os Três Estudos para Trombone à vara e Piano. Trombone – Solo.....</b>	<b>73</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta Pesquisa propõe uma abordagem interpretativa dos Três Estudos para Trombone e Piano do compositor José Siqueira, com o intuito de nortear trombonistas que queiram interpretar a Obra bem como divulgá-la no meio acadêmico. A Peça mostra desafios tanto na parte técnica quanto na sua interpretação, além de evidenciar aspectos culturais da música brasileira relevantes à *performance*.

A Obra em questão apresenta diversas características peculiares, dentre elas, a exploração de diferentes recursos sonoros do trombone como, por exemplo, o uso de *glissandos*<sup>1</sup>, que apesar de ser uma técnica de efeito muito usada neste instrumento, têm o seu grau de dificuldade, pois nem sempre as mudanças das posições na vara do trombone pode surtir o efeito desejado em uma peça (FONSECA, 2008). Os trinados no Terceiro Estudo também oferecem seu grau de dificuldade, já que o trombonista tem que usar só os lábios, pois o trombone não dispõe de nenhum recurso como os pistons nos trompetes ou chaves a exemplo das clarinetas para executar essa técnica. No caso da surdina, como é indicado pelo compositor no Segundo Estudo, um dos desafios está no andamento lento da Peça. O trombonista tem que ter um alto grau de resistência tanto na musculatura labial como no controle de ar, e isto ocorre devido à pressão exercida pela surdina na emissão do som, dificultando para o instrumentista conseguir uma boa sonoridade, afinação e oferecendo riscos de falhas ao atacar as notas na dinâmica *piano* que se faz presente em boa parte do Segundo Estudo.

A Peça também se torna interessante em mostrar que, além das variedades nos seus andamentos, o compositor introduz uma constante mudança de compassos na Obra com acentuações e articulações em *legato*<sup>2</sup>, *tenuto*<sup>3</sup> e *staccato*<sup>4</sup>, alterando a métrica (ritmo) e mostrando desafios ao instrumentista na interpretação e na execução técnica. Outro fato

---

<sup>1</sup>“Um efeito deslizante; a palavra, pseudoitaliana, vem do francês *glisser*, ‘deslizar’. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota individual seja articulada, não importando a rapidez do ‘deslizamento’). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura (como no PORTAMENTO), mas um autêntico glissando, em que cada nota seja distinguível, também é possível.” (SADIE, 1994a, p. 373, grifo do autor).

<sup>2</sup>“Termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; o oposto do STACCATO.” (SADIE, 1994b, p. 527).

<sup>3</sup>“Instrução normalmente aplicada a notas isoladas, ou grupo de notas, para que sejam sustentadas em toda a sua duração ou interrompendo completamente o compasso”. (SADIE, 1994c, p. 941).

<sup>4</sup>“Diz-se de uma nota, durante a execução, separado de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente MARCATO, mas o oposto de LEGATO. O *staccato* é notável com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha.” (SADIE, 1994d, p. 896, grifo do autor).

relevante que pode ser destacado na obra é que o compositor também traz um recitativo no começo da Peça, o que não é algo muito comum quando se trata do repertório camerístico brasileiro para trombone, e nesse caso em particular, o trombonista poderá mostrar todo seu conhecimento na técnica interpretativa, pois segundo Sadie (1994f), o recitativo é uma forma de declamação usada na ópera e no oratório com características melódicas e sem ritmo determinado.

A mesma Obra em questão tem apresentado relevância no contexto musical dos trombonistas, podendo ser encontrada em programas de concursos e no repertório de instrumentistas de renome nacional e internacional, tais como: Wagner Polistchuck da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), Radegundis Feitosa (*in memoriam*) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Evangelista da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Gilvando Pereira da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), entre outros. Vale salientar que, até o momento, existem 3 gravações da Obra interpretadas por Radegundis Feitosa, Wagner Polistchuck e Waldemar Moura.

Esta Pesquisa também se torna importante para contribuir na difusão da Obra do compositor José Siqueira assim como também ampliar o repertório de música de câmara para trombone no meio acadêmico, pois se percebe ainda que, na maioria dos cursos, prevalece o repertório americano ou europeu nos currículos. Outro fator importante em uma pós-graduação é a contribuição acadêmica, tendo em vista que os **Três Estudos para Trombone e Piano**, além de evidenciar aspectos regionais, sintetizam a versatilidade do trombone na música de câmara brasileira.

Um dos fatores que justifica e enriquece o estudo desta Obra é a oportunidade para fazer sugestões técnico-interpretativas a futuros trombonistas que queiram interpretá-la, pois a Peça apresenta dificuldades em seus andamentos tanto na parte técnica como também na forma interpretativa. Além disso, tendo em vista que muitas obras do compositor José Siqueira são pouco divulgadas, tem-se a possibilidade de fazer uma catalogação no âmbito desta Pesquisa de algumas possíveis obras do compositor que agreguem, de forma pertinente, o repertório camerístico do trombone, ampliando assim na sua difusão em instituições acadêmicas.

Outra importante razão que contribui para disseminação desta Pesquisa é a realização de uma nova edição da obra **Três Estudos para Trombone e Piano**, contendo as informações e correções de notas musicais relevantes do próprio compositor que estão ausentes na atual partitura em nosso cenário musical. Todos os informes para a nova edição

serão extraídos do manuscrito do autor e estão disponíveis nos Apêndices A e B deste Artigo. Ademais, com todas essas informações, cria-se a oportunidade de oferecer e auxiliar ao intérprete novos conceitos de execuções técnicas e interpretativas, pois além de agregar várias informações a quem queira executar a Obra, promove debates no âmbito musical quer seja no meio acadêmico ou nas próprias salas para ensaios de música de câmara.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A presente Pesquisa, por abordar questões interpretativas, irá apoiar-se no trabalho de Higuchi (2008, p. 120) que destaca a temática: “Fidelidade ao texto e a expressividade na interpretação musical: uma visão neuropsicológica” além do trabalho de pesquisa de Abdo (2000) que aborda a execução / interpretação musical.

Como referenciais teóricos para esta Pesquisa serão utilizadas as fontes abaixo. A seguir, pontuamos cada questão bem como a fonte utilizada no estudo da mesma.

### 2.1 Questões de interpretação

A pesquisa de Abdo (2000, p. 16) traz o seguinte título: “Execução / Interpretação musical: uma abordagem filosófica” na qual toma como exemplo duas concepções opostas bastante conhecidas: a) a que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor; b) a que concede total licença aos executantes. E contra as duas, Abdo (2000) defende que o critério diretivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete. Nesse sentido, Abdo (2000) inspira-se na **estética da formatividade**, do filósofo italiano Luigi Pareyson, particularmente, em sua **Teoria da Interpretação**.

De acordo com Abdo (2000, p. 16, grifos do autor):

Luigi Pareyson (1918-91) tem uma extensa obra filosófica, em grande parte desconhecida do leitor brasileiro. Contudo, seu pensamento estético encontra-se exposto em duas obras centrais, já traduzidas para o português: *Estética; teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993 e *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Para analisar as divergências citadas acima, Abdo (2000) faz uma exposição em seu artigo que assim se divide: I. Fidelidade ao autor *versus* licença interpretativa: um dilema bem

conhecido; II. O conceito pareysoniano de interpretação; III. Aplicações ao dilema entre fidelidade e licença interpretativa.

Já a pesquisa de Higuchi (2008, p. 120) intitulada: “Fidelidade ao texto e a expressividade na interpretação musical: uma visão neuropsicológica”, analisa os questionamentos de 2 pólos: a) alguns intérpretes alegando que, ao respeitar as indicações do compositor na íntegra, impede-se a manifestação artística; b) outra corrente musical, que tem defendido que a função do intérprete é fazer a intermediação, da forma mais precisa possível.

Para essas questões, Higuchi (2008) se apoia em trabalhos desenvolvidos nos campos da Musicologia, Ensino Musical, Psicologia e Neurociência que visam explicar ou dar sentido à problemática.

Encontramos dados na musicologia, psicologia e na neurociência de que a espontaneidade é um fator importante na expressividade interpretativa musical e que tocar de acordo com as indicações pode realmente inibir a expressividade. Por outro lado, encontramos evidências no ensino musical de que tocar apenas espontaneamente traz uma grande limitação na capacidade expressiva do instrumentista e a prática de tocar de acordo com a partitura é um instrumento de extrema eficiência para desenvolver a capacidade expressiva mais elaborada (HIGUCHI, 2008, p. 120).

Higuchi (2008) mostra a relevância desse conceito tão polêmico que, ainda nos dias atuais, é discutido em nosso meio através de profissionais nas diversas áreas da Música, pois a **interpretação** passou as esferas a serem debatidas não só por compositores ou músicos instrumentistas, por exemplo, mas também por profissionais em outras áreas como da Psicologia e Neurociência.

## 2.2 Questões da trajetória de vida do compositor

José Siqueira (Conceição (PB)<sup>5</sup> - 1907 / Rio de Janeiro (RJ)<sup>6</sup> - 1985) foi maestro, compositor e professor. Atuou como líder no meio musical de sua época participando da criação de várias entidades de classe e culturais. Foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), idealizou e criou a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), participou como fundador e membro da Academia Brasileira de Música e da Academia Brasileira de Artes. Idealizou e criou a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB),

---

<sup>5</sup>Paraíba (PB).

<sup>6</sup>Rio de Janeiro (RJ).

sendo presidente da mesma em 1960. Como regente, atuou em diversas orquestras do Brasil e de outros países, tais como: Estados Unidos da América (EUA), Canadá (CA), França (FR), Portugal (PT), Itália (IT), Holanda (NL) e Rússia (RUS) (MAESTRO..., [20--]).

Como compositor, José Siqueira produziu inúmeras obras, muitas delas publicadas na RUS o que ainda causa dificuldade de acesso ao material. Dentre suas várias composições, destacam-se: **Três Estudos para Trombone Tenor e Piano, Quinta sinfonia (indígena), Toada para cordas, Duas canções nortistas para canto e piano e Leito de folhas verdes** - para Orquestra Sinfônica, Poema sinfônico **Alvorada brasileira**, Suíte **Arte-Harmonia-Ritmo** e o *ballet* **Bumba-meu-boi pernambucano**. Segundo Neves (1981), José Siqueira está contido na terceira geração de compositores brasileiros nacionalistas, era conhecido pelo seu extremado regionalismo folclorizante. Nos andamentos abordados nesta Pesquisa, dos **Três Estudos para Trombone Tenor**, o compositor utiliza estes elementos, principalmente, do regionalismo nordestino brasileiro.

### 2.3 Questões referentes ao gênero musical

**Estudo** é uma composição musical com a finalidade de explorar a habilidade técnica do instrumentista em uma peça solo ou com acompanhamento.

Sadie (1994e, p. 304-305, grifos do autor) define estudo como:

Peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução. Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para as diversas peças didáticas, mas no início do séc.<sup>7</sup>. XIX passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional ainda em desenvolvimento: os estudos de Cramer, as primeiras partes de *Gradus ad Parnassum*, de Clementi, os *Studien*, op. 70 de Moscheles, e as muitas coleções de Czerny. As origens do estudo concertístico, destinado tanto à apresentação pública quanto ao ensino particular, podem remontar aos *Études em 12 exercices* (c.1827), de Liszt, revisados como os *Grandes études* (1839) e novamente como os *Études d'exécution transcendante* (1851). Enquanto isso, Chopin revelava o potencial poético do estudo em seus opp. 10 e 25, cada um com 12 peças. Estudos para piano em grupo de 12 também foram publicados por Alkan (dois grupos, cobrindo todas as 24 tonalidades) e Debussy. Estudos para muitos outros instrumentos foram escritos nos sécs. XIX e XX, e o termo 'estudo' (ou seus equivalentes em outras línguas) tem sido usado nos títulos de numerosas obras orquestrais, incluindo os *Quatre études pour orchestre* (1929), de Stravinsky e os *Symphonic Studies* (1939), de Rawsthorne.

---

<sup>7</sup>Século (séc).



Essa definição do gênero **Estudo**, a partir de Sadie (1994e), exemplifica de forma sucinta a evolução deste termo que, ao longo dos séculos, teve uma importância significativa no âmbito musical tanto para os compositores como para os intérpretes que as executam.

### 3 METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos propostos neste Estudo foram utilizados 2 tipos de pesquisas: a bibliográfica e a documental, ou seja, os procedimentos necessários para a coleta e obtenção de dados através de fontes bibliográficas: livros, revistas, artigos científicos, monografias, dissertações, teses e partitura musical da Obra e fontes documentais; gravações de CDs<sup>8</sup> também foram analisadas para observar trombonistas que interpretam os Três Estudos para Trombone e Piano de José Siqueira.

A vida e trajetória do compositor José Siqueira (1907 - 1985) foram abordadas utilizando as obras de Neves (1981) e Mariz (2005).

No que se refere ao gênero musical **Estudo** e **Modinha**, foi utilizado o Dicionário da Música Grove (SADIE, 1994e, 1994h) e o livro História da Música Ocidental (MASSIN; MASSIN, 1997).

Para as técnicas de execução da Obra, são sugeridos métodos para Trombone, tais como: Lafosse (1928, 4 partes), Arban (1936), Bordogni (1928) e Gillis (1966). Na Pesquisa também foi abordado os conceitos de trombonistas e pesquisadores, tais como: Edward Kleinhammer, **The art of trombone playing** (KLEINHAMMER, c1963) e Denis Wick, **Trombone technique** (WICK, 1971).

### 4 PRIMEIRO ESTUDO

A indicação do compositor na primeira parte do movimento em questão (do início ao compasso 43) é de **Devagar e sem rigor de tempo** o que nos leva a interpretá-la como um recitativo<sup>9</sup> (SIQUEIRA, 1998, p1999). O trecho sugere uma livre interpretação do trombonista, além disso, as frases ao serem executadas, mostram acentuações naturais do

---

<sup>8</sup> Compact Disc (CD).

<sup>9</sup> O termo recitativo, embora não escrito explicitamente na partitura, é empregado comumente entre os trombonistas brasileiros e é possível encontrar características claras deste artifício. Sadie (1994f, p. 769-770) define recitativo como: “Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura [...] Muitos compositores introduziram passagens à guisa de recitativo em suas obras instrumentais”.

discurso, o que dá uma ideia de declamação (BORDOGNI, 1928). Outro fator importante que serve como embasamento para esta denominação, são as gravações dos professores Radegundis Feitosa e Wagner Polistchuck, trombonistas de regiões distintas que optaram por este tipo de interpretação.

Na primeira seção do movimento, uma combinação de diversas técnicas instrumentais oferecem dificuldades para serem executadas, são elas: grandes saltos intervalares, células em cromatismo, *legato* e ataques em *tenuto* e *sforzando*<sup>10</sup>. Para uma melhor compreensão destes elementos técnicos dividiremos o recitativo em 3 subseções: subseção **A** do compasso 1 ao 17; subseção **B** do compasso 17 ao 26 e subseção **C** do compasso 26 ao 43.

Na seção **A**, o compositor faz uso de frases por vezes cromáticas ou contendo intervalos de terças ascendentes e descendentes. O conjunto de notas escolhido pelo compositor oferece dificuldades técnicas, pois para executar os intervalos, o trombonista deve fazer grandes movimentos com a vara. O intérprete deverá estar atento durante a mudança das notas já que, em passagens lentas, o trombonista pode ter a tendência de movimentar a vara também lentamente gerando *glissandos*. Outra dificuldade da passagem é o caso da vara passar do ponto exato da nota, ocasionando uma afinação baixa, ou o oposto, no caso do intérprete parar o movimento antes da nota desejada ser atingida. Por isso, a importância de praticar o solfejo e do conceito **memória auditiva**, onde o instrumentista pode exercitar a fixação das linhas melódicas (CERQUEIRA, [20--?]).

**Figura 1** – Recitativo (compassos 1 a 17)

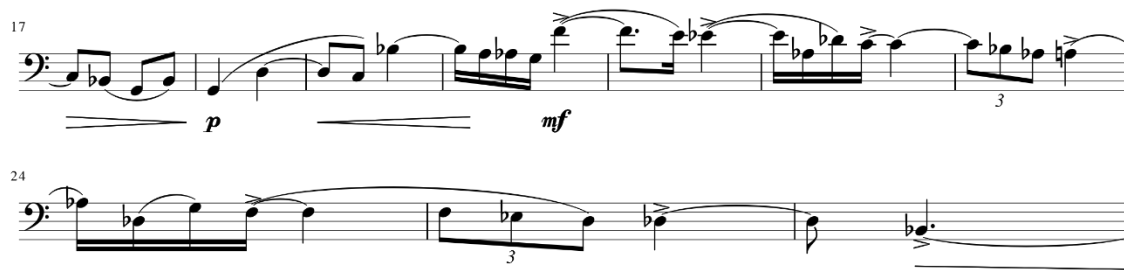
Devagar e sem rigor de tempo

**Fonte:** Siqueira (2017, p. 1).

<sup>10</sup>“Uma acentuação forte, abreviada como *sf* ou *sfz*.” (SADIE, 1994g, p. 859, grifos do autor).

Na seção **B**, que engloba do compasso 17 ao 26, as frases começam a se diferenciar. Observa-se que o compositor utiliza diversos saltos intervalares grandes, notadamente, os saltos de sétima menor ascendentes nos compassos 12, 19 e 20, fazendo com que o trombonista possa ter dificuldade na execução dos mesmos. O trombonista deverá usar um fluxo de ar (coluna de ar) mais acelerado para que, nestes intervalos, as notas cheguem de forma precisa.

**Figura 2** – Recitativo (compassos 17 a 26)



Fonte: Siqueira (2017b, p. 1).

A última seção do recitativo, seção **C**, começa no compasso 26 e termina no compasso 43. Neste trecho, o compositor explora arpejos usando uma grande extensão do trombone, o compasso 33 apresenta um Si-bemol 3<sup>11</sup>, seguido de um arpejo que alcança o Si-bemol -1<sup>12</sup>, no compasso 40 (LAFOSSE, 1928, parte 2).

A Figura 3 mostra os harmônicos, correções, tessitura nas regiões graves (pedais) e as notas consideradas agudíssimas no trombone.

<sup>11</sup>Região considerada aguda no trombone tenor.

<sup>12</sup>Região gravíssima do referido trombone conhecida como pedal.

**Figura 3 – Tabela dos harmônicos e suas correções**

**TABELA DOS HARMÔNICOS E SUAS CORREÇÕES**

A – As notas cortadas ao centro pelo pontilhado vertical, são afinadas.  
 B – As notas à esquerda do pontilhado são baixas, corrige-se com a vara para cima.  
 C – As notas à direita do pontilhado são altas, corrige-se com a vara para baixo.

Posições da Vara

Fonte: Gagliardi ([19--?], p. 7).

#### 4.1 Posições alternativas no trombone

Não levará muito tempo para o instrumentista mesmo iniciante perceber que, algumas notas musicais podem ser repetidas em outras posições. Na maioria dos métodos para trombone, em seus exercícios básicos, é possível identificar essas possibilidades, elas aumentam, consideravelmente, uma vez que o trombonista alcance registros mais agudos no instrumento, ex. Lá3 (3) pode ser encontrada na 1ª, 3ª, 5ª e 7ª posição (WICK, 1971). Segundo informa-nos Wick (1971), 3 fatores importantes a serem considerados quando se tiver de decidir que posição deve ser usada para executar a nota, são elas: conveniência, entoação e qualidade tonal.

Essas posições alternativas são importantes e, sempre que possível, devemos praticá-las como boa opção no dia a dia para a prática da execução técnica do instrumentista. Kleinhammer (c1963 apud FONSECA, 2008, p. 99) diz que: “[...] deve-se primeiramente executar a nota na posição mais familiar, ou seja, geralmente o mais próximo da 1ª posição e depois exercitá-la na posição alternativa levando em consideração a afinação e sonoridade”.

A Figura 4 mostra alguns exercícios apresentados em Lafosse (1928, parte 1) indicando que algumas notas podem ser executadas em outras posições.

**Figura 4** – Exercícios para ajustar as notas

POUR AJUSTER LES POSITIONS ENTRE ELLES	TO ADJUST THE POSITIONS IN RESPECT TO ONE ANOTHER	UM DIE LAGEN UNTEREINANDER ZU BERICHTIGEN	PARA AJUSTAR LAS POSICIONES ENTRE SI
Veiller à ce que les notes semblables, exécutées à des positions différentes, soient égales comme justesse et comme qualité de son.	See that similar notes performed in different positions are equal as to exactness and as to qualities of sound.	Man achte darauf, dass die gleichen, in verschiedenen Lagen ausgeführten Noten an Richtigkeit und Tonqualität gleich sind.	Tener cuidado en que las mismas notas, ejecutadas en diferentes posiciones, sean iguales como afinación y como calidad de sonido.

Moderato

49 *mf*

Fonte: Lafosse (1928, parte 1, p. 18).

Nota: “Para ajustar a posição em relação à outra - Veja que notas semelhantes realizadas em diferentes posições são iguais quanto à exatidão e às qualidades de som” (LAFOSSE, 1928, parte 1, p. 18, tradução nossa).

Para a execução deste trecho, o intérprete deverá ter uma atenção maior na respiração, pois notas muito graves precisam de muito ar para ser executadas. Nesta região do trombone existe uma relação direta entre afinação, intensidade e fluxo de ar. Nos pedais, não necessariamente terá que acelerar o fluxo de ar, isso dependerá da relação com a dinâmica. Se for uma dinâmica a partir do *mezzo forte* (*mf*), a coluna de ar deverá ser acelerada, no caso da dinâmica ser *piano*, o trombonista deverá fazer um fluxo de ar lento. Com relação à afinação, o trombonista terá que controlar nos lábios, pois se o intérprete tencioná-los apenas um pouco a mais do necessário a nota sairá alta e se relaxar acontecerá o oposto (WICK, 1971). Outra sugestão que agregará resultados significativos são os exercícios de solfejo como auxílio de reforço para elementos de atividades como a memória auditiva (CERQUEIRA, [20--?]), uma vez que o trombone é um instrumento de difícil manuseio na vara, pois seu movimento ocorre por intermédio do deslizamento dos tubos, dificultando dessa forma a afinação.

**Figura 5** – Recitativo (compassos 26 a 43)

Fonte: Siqueira (2017b, p. 1-2).

Após o término do recitativo com uma *fermata*, a obra inicia um trecho em *Allegro* que vai do compasso 44 ao 53. Contrastando com as frases anteriores, nesta nova ideia, o compositor mescla compassos binários, ternários e quaternários com articulações em *legato* e acentuações sincopadas.

**Figura 6** – *Allegro* (compassos 44 a 53)

Fonte: Siqueira (2017b, p. 2).

No início do movimento *Allegro*, as dificuldades são os movimentos rápidos e articulações em síncopes fazendo com que o trombonista precise mostrar uma boa execução técnica para sua *performance*. As frases demandam boa escolha de posições como, por exemplo, no *Allegro*, compasso 44 até o 46 - Dó (3) 3ª posição, Sol (2) 4ª posição e Ré (3) 4ª posição, Mib (2) na 3ª posição. Como podemos perceber neste trecho, o trombonista poderá executar apenas usando duas posições (3ª e 4ª). Esta técnica pode ocasionar erros como trocar notas em uma posição onde elas não existem, devido ao andamento estar em *Allegro*. Se o intérprete optar em fazer essas frases nas posições que fiquem mais distantes, neste caso há várias possibilidades de criar sequências ao movimentar a vara, entretanto, para não se estender nas diversas opções, sugerimos uma sequência tomando os mesmos compassos como

exemplo - Dó (3) 6ª posição, Sol (2) 4ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Sol (2) 4ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Sol (2) 4ª posição, Mib (2) 3ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição. Observem que o Dó (3), só foi usado uma vez na 6ª posição, nas demais, optamos por fazer na 3ª posição, pois ao iniciar uma frase onde o instrumentista tenha que geralmente usar várias posições, facilita criar uma sequência ascendente ou descendente na vara do trombone para que o trombonista não crie uma tensão muscular no antebraço. As posições mais utilizadas foram: 6ª, 4ª, 3ª e 1ª. No entanto, apesar de ficar mais fácil de acertar as notas, o instrumentista poderá ter dificuldades em fazer no andamento prescrito pelo compositor. Outro fator negativo ocasionado pela escolha de usar posições distantes é a execução do *legato* pedido no trecho, pois a distância entre as posições favorecem a ocorrência de *glissandos*. Assim, apesar da escolha de usar posições próximas poder apresentar alguns problemas, estas são menores do que a de usar posições mais distantes.

Seria apropriado para o trombonista usar o rotor do instrumento em notas graves como o Dó (2) na 1ª posição, ao invés da 6ª posição quando não utiliza o rotor ou válvula. Esse termo **válvula** geralmente é inscrito nos métodos para trombone com a letra (V) abaixo da nota para indicar onde o instrumentista deverá acioná-la (GILLIS, 1966). Nos compassos 49 a 53, apesar do compositor não utilizar nenhuma indicação para o dispositivo, esse recurso o ajudará na execução já que encurtará as posições em algumas frases facilitando assim, a mecânica da vara e também nas articulações do *legato*. Uma vez acionado o rotor, o intérprete utiliza esse tipo de articulação de forma natural ao invés de usar a língua. Esta modalidade permite que o trombonista use uma variação maior das posições da vara e, por último, onde o trombonista pode acionar a chave do rotor, neste caso, também limita as variações de posição da vara.

**Figura 7** – *Allegro* (compassos 49 a 53)



**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 2).

A próxima entrada do trombone se dá com uma indicação de *Expressivo* que vai do compasso 62 ao 84 apresentando uma ideia de valsa. Neste novo andamento, o compositor

usa notas com valores longos onde o trombonista poderá desenvolver a sonoridade do instrumento através de uma articulação em *legato*, entretanto, a cada começo de frase ou de células, as acentuações das notas estão em *tenuto* fazendo com que o intérprete tenha uma atenção para que a melodia soe de forma leve a cada começo de frase (BORDOGNI, 1928). Nos compassos 65 com a nota Dó (2) e 79 com a nota Si (1), é recomendado usar o rotor, pois facilitará tanto na mecânica da vara, encurtando a distância, como ajudará na articulação. Nos demais compassos do *Expressivo* são indicados usar o *legato* de língua (ARBAN, 1936), já que há uma relação distante entre as posições da vara na maioria das frases.

**Figura 8** – *Expressivo* (compassos 62 a 84)

The musical score for Figure 8 consists of three staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff (measures 62-68) is marked 'Expressivo' and 'p'. The second staff (measures 69-77) also has 'p' markings. The third staff (measures 78-84) includes a glissando in measure 72 and ends with a 3/4 time signature. The music is characterized by long notes and slurs, typical of an expressive style.

Fonte: Siqueira (2017b, p. 2).

Percebe-se ainda o conhecimento do idioma do instrumento por parte do compositor ao usar um *glissando* no compasso 72, sendo este recurso uma das características peculiares do trombone. A partir do compasso 85, o compositor retoma o *Allegro* com uma variação da frase com pequenas modificações do tema que seguem até o compasso 108. Apesar dessas modificações, as frases são muito parecidas com relação à articulação e na mecânica da vara do primeiro *Allegro*. Neste caso, sugere-se o mesmo conceito de técnicas usadas anteriormente.

**Figura 9** – *Allegro* (compassos 85 a 93)

The musical score for Figure 9 consists of two staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff (measures 85-90) is marked 'Allegro' and 'mf'. The second staff (measures 91-93) includes a 'rit' marking. The music is characterized by rhythmic patterns and slurs, typical of an allegro style.

Fonte: Siqueira (2017b, p. 2-3).



Na retomada do *Allegro*, compassos 85 a 93, o instrumentista poderá mostrar sua habilidade caso venha a optar por uma sequência onde usará apenas duas posições (3ª e 4ª) para realizar esses 9 compassos. A dificuldade, dependendo do nível do instrumentista, estará em mostrar sua familiaridade utilizando as notas Fá (3) e Sol (3) na 4ª posição, pois ao encurtar os movimentos da vara no trecho, o instrumentista poderá causar erros executando notas em outras posições devido ao andamento ser *Allegro*, problemas já citados anteriormente. Além disso, existem as questões do timbre e afinação, pois o Fá (3) e Sol (3) são considerados nesta 4ª posição alternativa. Se o instrumentista mostrar-se eficiente utilizando essa opção, realçará sua habilidade no instrumento e as possibilidades nas execuções técnicas pertinentes ao trombone, todavia, o instrumentista poderá também mostrar prudência em escolher por não executar o trecho nas posições sugeridas. Desta forma, o trombonista tem a possibilidade de optar por uma sequência usando mais posições que a sugerida anteriormente, contudo, provavelmente não terá problemas como timbre, afinação e o risco de executar notas em posições de difícil manuseio, pois com essa escolha no traçado das posições na vara do trombone, as notas estão dispostas de forma familiar a qualquer trombonista. Sendo assim, exemplificaremos os mesmos compassos já mencionados, com outras possibilidades - Fá (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Sol (3) 2ª posição, Lá (2) 3ª posição. Executando as notas nestas posições sugeridas, percebemos que há uma sequência contínua de forma ascendente (1ª, 3ª, 2ª, 1ª, 3ª, 2ª, 1ª, 3ª, 3ª, 2ª, 1ª...), apesar de movimentar um pouco mais a vara do trombone, possivelmente o trombonista terá mais confiança na execução devido à familiaridade dispostas nesta sequência. Após uma pausa no compasso 94, o trombone retoma a melodia com novamente pequenas mudanças nas células de frases, entretanto, na região em que estão dispostas as notas musicais, as opções são bem limitadas no que se refere às possibilidades de sugestões na movimentação da vara o que, de certa forma, é um alívio para o instrumentista, pois com a exceção do Ré (3) no compasso 95 ao 98 e o Dó# (3) no compasso 99 ao 101 onde o trombonista terá a opção de executá-las tanto na 2ª como na 5ª posição, as demais notas entre esses compassos não serão interessantes mudar das suas respectivas posições, tendo em vista que só criariam obstáculos ao invés de otimizar seu manuseio na vara. Sendo assim, para que o trombonista tenha uma probabilidade de melhor execução técnica nesses compassos, a sugestão seria que o intérprete optasse em executar o Ré (3) na 2ª posição, Lá (2) na 3ª posição, dessa forma, percebe-se que a vara terá uma sequência mínima, utilizando apenas duas posições (2ª, 3ª, 2ª, 3ª). Após um pequeno cromatismo no compasso 98, no compasso 99 ao 101, o

trombonista poderá usar a 4ª posição para as notas Si (2), Ré (2) e Fá# (2), Dó# (3) na 5ª posição, assim conseguindo também uma pequena sequência nas posições (4ª, 5ª, 4ª, 5ª). Estas pequenas movimentações na vara, além de facilitarem na execução, permitirão que o trombonista tenha uma menor probabilidade de erros também na afinação, pois nesse caso, boa parte das notas não está nas posições alternativas. Continuando, recomenda-se que entre os compassos 102 a 108, o trombonista faça uso do rotor, pois a nota Si (1), com este recurso, irá facilitar no manuseio da vara com relação à execução, caso o instrumentista escolha em executá-la na 2ª posição.

As sugestões envolvendo possibilidades de posições na vara do trombone feitas neste Trabalho têm como objetivo nortear instrumentistas também através dos conceitos de **Som**, **Direção** (quanto mais evitar mudanças de direção melhor) e **Distância** (é preferível o que estiver mais próximo), realizados em trabalhos com o coorientador desta Pesquisa - professor Dr. Alexandre Magno (UFPB). Esses conceitos entram em consonância com as estratégias nas possibilidades de manusear a vara junto ao conhecimento das posições alternativas de forma que facilite a execução do instrumentista na Obra.

**Figura 10** – *Allegro* (compassos 95 a 108)

The musical score for Trombone, measures 95 to 108, is presented in three systems. The first system (measures 95-101) begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various articulations and dynamics, marked with *p* (piano) and *f* (forte). The second system (measures 102-105) continues the melodic line, showing a change in time signature to 4/4. The third system (measures 106-108) concludes the passage with a final measure containing a whole rest.

**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 3).

Do compasso 117 ao 125, o trombone repete o tema do *Expressivo* só que, desta vez, transposto uma segunda menor descendente. Os princípios aplicados no primeiro *Expressivo* podem ser também usados neste trecho.

**Figura 11** – *Expressivo* (compassos 117 a 125)

Fonte: Siqueira (2017b, p. 3).

Para finalizar, o trombone reapresenta o tema do *Allegro* do compasso 132 ao 141 e, neste caso, a aplicabilidade dos conceitos são os mesmos.

**Figura 12** – *Allegro* (compassos 132 a 141)

Fonte: Siqueira (2017b, p. 3).

## 5 SEGUNDO ESTUDO

Para este movimento, o compositor indica o tempo de modinha, na forma quaternária, tendo a semínima marcada para 60 bpm<sup>13</sup>. Apesar de não ser muito usual uma modinha nestes moldes, tal gênero brasileiro é derivado da moda portuguesa, um ritmo binário. Conseqüentemente, o formato binário foi substituído pelo ternário devido às influências da valsa e da ópera italiana, entretanto, a modinha brasileira nunca foi submetida a regras composicionais muito rígidas (SADIE, 1994h).

Algumas informações que o intérprete deve observar no Segundo Estudo são: dinâmica, articulação em *legato* e o uso da surdina em todo o movimento. A resistência, tanto na musculatura labial como respiratória, também será um fator preponderante para o instrumentista ter êxito com relação às células fraseológicas neste Estudo, pois, com a introdução da surdina na campânula, o ar que sai do instrumento cria uma resistência, dificultando a emissão do som para o instrumentista. Essa resistência implica diretamente na

<sup>13</sup>Batidas por minuto (bpm).

afinação, tendo em vista que, ao colocar a surdina no instrumento, o trombonista terá que emitir o ar com um pouco mais de vazão para que o som não fique tão abafado e, provavelmente neste momento, sentirá um desconforto com relação ao atrito proveniente do ar que sai dos pulmões, visto que haverá uma maior demanda por pressão e força física devido à resistência provocada pela surdina (WICK, 1971).

A utilização da surdina pelo compositor, nesta segunda parte, mostra sua versatilidade em conhecimento no que se refere aos acessórios familiares para o trombone, mostrando um requinte e valorizando, ainda mais, a melodia, pois a utilização deste acessório possibilita novos vieses sonoros.

Algumas considerações podem ser adotadas pelo intérprete ao escolher o tipo de surdina, no mercado de acessórios para instrumentos de sopros como o trombone, existe uma grande variedade de modelos que oferecem efeitos bem distintos para cada propósito ou estilo musical. Os exemplos mais comuns de surdinas são: *VELVET*, *CUP*, *STRAIGHT* e *WAH-WAH*.

**Foto 1** – Surdina  
*Straight* de alumínio



**Fonte:** SURDINAS... ([20--])<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup>Documento *online* não paginado.

**Foto 2** – Surdina  
*Straight* mista  
(alumínio e cobre)



Fonte: SURDINA... ([20--]a)<sup>15</sup>.

**Foto 3** – Surdina  
*Wah-Wah*



Fonte: DENIS... ([20--])<sup>16</sup>.

**Foto 4** – Surdina *Velvet*



Fonte: SURDINA... ([20--]b)<sup>17</sup>.

A surdina mais utilizada pelos trombonistas e usada nas gravações dos CDs **Collectanea: música brasileira para trombone e piano** interpretado por Wagner Polisthuck (SIQUEIRA, p1999) e **Trombone brasileiro** por Radegundis Feitosa (SIQUEIRA, 1998)

<sup>15</sup>Documento *online* não paginado.

<sup>16</sup>Documento *online* não paginado.

<sup>17</sup>Documento *online* não paginado.

para tocar esse tipo de gênero foi a *STRAIGHT*. Essa surdina oferece uma sonoridade penetrante e com um brilho bem característico em seu efeito, servindo bem ao propósito devido ao andamento da Obra nesse movimento ser lento e com uma dinâmica, predominantemente, em *piano*, facilitando assim a projeção do som.

Nessa modalidade de surdina, podem ser encontrados no mercado alguns tipos com formatos bem distintos, vão dos modelos alongados e cônicos (FOTO 2) até os curtos com o fundo boleados (arredondada) que lembra o formato de uma pera (fruta) (FOTO 2). No entanto, o que deve ser levado em consideração é o tipo de material do qual essas surdinas são feitas, alguns dos modelos são compostas de fibras geralmente de vidro, outras de alumínio ou misto (alumínio com o fundo em cobre). As duas últimas, são mais aconselháveis por não apresentarem alguns problemas como a oscilação na afinação e serem mais resistentes devido ao seu material.

Outro fato importante, nesta segunda parte da composição, é a utilização da surdina. Este acessório musical, quando introduzido na campânula do trombone, têm a função de alterar o timbre do instrumento. O compositor também faz uso da polirritmia de forma coerente no decorrer dos compassos, o que também não é muito usado nesse tipo de gênero musical, tornando a Peça mais interessante devido sua forma estrutural como é mais conhecida tradicionalmente.

Desde o início do Segundo Estudo, a articulação que predomina na melodia é o *legato*, esse tipo de articulação pode ser usado de 4 formas no trombone. Existem duas maneiras de executar o *legato* natural: na vertical onde o trombonista pode usar a contração e o relaxamento dos lábios através dos arpejos que podem ser usados da primeira à sétima posição na vara do trombone (1ª posição: Sib, Ré, Fá... 2ª posição: Sol, Si Ré..., etc.) ou na horizontal com a mesma técnica nos lábios, onde existem algumas possibilidades de executar com o uso das posições na vara de forma intercalada, por exemplo: De Fá (2) na 1ª posição para Sol (2) na 4ª posição soa *legato* natural, do Dó (3) na 3ª posição para Lá (3) na 2ª posição também. As possibilidades para o *legato* horizontal são várias, pois perpassam a tessitura como as das notas citadas anteriormente, por conseguinte, compete ao instrumentista ter conhecimento das possíveis posições e regiões das notas graves, médias e agudas que podem ser executadas no instrumento. O *legato* com o rotor (válvula semelhante as das trompas e tubas), caso o trombone tenha esse dispositivo, ao ser acionada permite que o trombonista execute esse tipo de articulação e, por fim, o *legato* com a língua que, segundo Wick (1971), para esse tipo de articulação a ponta da língua **passa** por vários ângulos na parte da abóbada

palatina variando sílabas como ele sugere “rru, rri, rró” (WICK, 1971, p. 54). Neste caso, uma das sílabas mais usada frequentemente entre os nossos trombonistas é a sílaba **ra** de **arara**.

No Segundo Estudo utilizaremos o mesmo procedimento referente aos conceitos do Primeiro Estudo, dividiremos em seções os compassos para uma melhor abordagem das frases com o intuito de facilitar a compreensão que envolve as questões nas referidas técnicas de execução na vara do trombone. Na seção **A**, do compasso 142 ao 146, começa com a melodia em uma tessitura considerada média para agudo. Existem algumas possibilidades, com relação à execução na vara, que podem facilitar para o intérprete uma melhoria na movimentação entre as posições, de forma que, o executante não precisa movimentar a vara desnecessariamente.

Na primeira frase que inicia o Segundo Estudo, a nota Ré (3) pode ser tocada tanto na 1ª posição quanto na 4ª posição. Geralmente, por questões de comodidade, essa nota é executada na 1ª posição, entretanto, executando-a na 4ª posição, o intérprete, provavelmente, não sofrerá problemas como o *glissando* involuntário, esse problema se dá devido ao manuseio entre posições na vara, principalmente, em movimentos lentos. Há uma tendência dos executantes em movimentar a vara de acordo com o andamento, ou seja, andamento lento execução lenta e, desse modo, causando o problema (*glissando*) (KLEINHAMMER, c1963 apud FONSECA, 2008). O executante deve entender que, independente do andamento, a execução na vara, entre as posições, tem que ser de forma rápida. Optando-se por executar a primeira frase com a nota Ré (3) na 4ª posição, o trombonista observará que terá outras notas na mesma posição e, desse modo, evitará movimentos desnecessários.

No segundo compasso, as notas Mi e Lá, apesar de estarem na mesma região (3) e na 2ª posição da vara, por vezes, tornam-se difíceis de executá-las devido à dinâmica em *piano*. O grau de dificuldade torna-se maior com o uso da surdina, pois como já mencionado anteriormente, esse acessório cria uma resistência do ar quando emitido no instrumento e, geralmente, tendem a deixar um pouco alta a afinação do instrumento. O trombonista terá que aumentar a velocidade no fluxo do ar já que a surdina, ao criar essa resistência, diminui, conseqüentemente, a dinâmica (som) e, para poder ouvir uma frase em *piano*, o trombonista, provavelmente, deverá soprar equivalente a uma dinâmica (*mf*) demonstrando um controle na respiração através de alguns músculos como, por exemplo, os intercostais. Além disso, o instrumentista deverá mostrar uma resistência na musculatura labial já que os músculos geralmente ficam mais tensionados e propensos a falhas com relação ao atacar notas nessa tessitura. Outro fator importante que o instrumentista poderá perceber no Segundo Estudo é

que algumas frases são um tanto longas e, possivelmente, o trombonista terá que ter uma boa coluna de ar (capacidade respiratória) para poder realizar as finalizações das frases não perdendo, desse modo, o sentido fraseológico.

Existem alguns exercícios em métodos para trombones que, provavelmente, facilitarão o instrumentista a criar uma resistência para que possa executar os trechos do Segundo Estudo sem sentir muito essa fadiga muscular, tanto nos lábios como no diafragma. Uma sugestão para evitar essas possíveis falhas, seria o trombonista praticar exercícios de flexibilidade com arpejos e saltos intervalares a partir de terças, aumentando, gradativamente, para outros intervalos até chegar às oitavas. Em Lafosse (1928, parte 1), o intérprete pode encontrar vários exercícios que o auxiliará nessa prática. Para aumentar sua capacidade respiratória, praticar com a surdina os mesmos exercícios, incluindo também, os estudos das escalas. Dessa forma, o instrumentista pratica exercícios na vertical, como arpejos, que o auxiliará caso haja necessidade nas dificuldades com alguns intervalos difíceis de atacar e, na horizontal, as escalas, possivelmente, o conduzirá a resultados positivos com relação às frases (melodia), sempre procurando respirar, ao máximo que puder, para fortalecer os pulmões e seus músculos intercostais. Ao praticar esses exercícios, o trombonista ganhará resistência labial, domínio tanto nos intervalos como no controle do ar, além de sentir mais segurança na prática da *performance* musical.

No final do compasso 145, a nota Si natural (1) pode ser executada tanto na 2ª posição acionando o rotor, quanto na 7ª posição sem o uso desse dispositivo que, apesar de facilitar nas questões de execução na vara, poderá trazer problemas na afinação e talvez na dinâmica já que, na maioria dos trombones com esse dispositivo, o trombonista, geralmente, tem que impulsionar mais ar quando acionado o rotor para não perder velocidade e, conseqüentemente, comprometer um pouco no rendimento da dinâmica. Esse problema se dá, principalmente, nos trombones antigos com rotores pequenos. Atualmente, algumas marcas de trombones já investiram para corrigir esses problemas, pois aumentando o tamanho desses dispositivos, o ar ao passar pelo rotor, não perde tanta velocidade evitando que o trombonista tenha de compensar aumentando no fluxo (aceleração) do ar e correções nas posições da vara.

A seguir, as Fotos 5, 6, 7 e 8 apresentam alguns tipos de rotores ou válvulas. Para os trombones que têm esses dispositivos, ao serem acionados, permitem executar notas na região grave que, normalmente, não seria possível em um trombone simples.



**Foto 5 - Axial-flow valve**



Fonte: TROMBONE... ([20-])<sup>18</sup>.

**Foto 6 – Rotary valve**



Fonte: TROMBONE... ([20-])<sup>19</sup>.

**Foto 7 - Dual-bore valve**



Fonte: TROMBONE... ([20-])<sup>20</sup>.

**Foto 8 - Tru-bore valve**



Fonte: TROMBONE... ([20-])<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup>Documento *online* não paginado.

<sup>19</sup>Documento *online* não paginado.

<sup>20</sup>Documento *online* não paginado.

<sup>21</sup>Documento *online* não paginado.

A seção **B**, que compreende do compasso 147 ao 150, é iniciada com um intervalo de sexta ascendente com as notas Si (2) e Sol (3). Este intervalo ultrapassa uma tessitura e com o uso da surdina aumenta a probabilidade de falhar a segunda nota. Outro fator que pode contribuir para agregar esse risco é que a nota Sol (3), sendo executada na 2ª posição, o trombonista terá que fazer uma das maiores correções nesta posição, pois a mesma soa um tanto baixa. Para corrigir esse problema, o instrumentista terá que subir a vara mais que o normal, chegando próximo à 1ª posição do trombone. Caso o intérprete venha a optar executar essa nota na 4ª posição, tem a vantagem de poder executar as duas notas Si (2) e Sol (3) sem a necessidade de movimentar a vara, porém, na segunda opção existem mais harmônicos para executar entre as duas notas e, com isso, o intérprete, possivelmente, estará mais propenso a falhar na segunda nota. Além disso, deve ser considerada uma possível mudança no timbre, pois na 4ª posição, a nota Sol (3) é considerada alternativa e para que não ocorra essa alteração timbrística, o trombonista deverá estar familiarizado em executá-la nesta posição. Dessa forma, talvez seja preferível que o trombonista opte pela primeira sugestão, pois mesmo ao movimentar a vara para uma posição que requer tal precisão no manuseio, o instrumentista, automatizando-a, provavelmente terá menos riscos de falhas, visto que, entre essas posições, o *legato* fica mais fácil de ser executado devido não ter tantos harmônicos. Seguindo para os compassos 148, 149 e 150 onde se finaliza a seção B, o trombonista terá opções de como movimentar a vara, podendo executar, algumas notas, na mesma posição ou optando por fazê-las em lugares diferentes. Contudo, sem os problemas que antecederam os riscos do compasso anterior, tendo em vista que as questões abordadas para esses compassos percorrem por outros propósitos. No compasso 148, as notas Ré (3) e Si (2) podem, de preferência, ser executadas na 4ª posição, pois além de evitar movimentos desnecessários, o instrumentista não correrá o risco de cometer o *glissando*, entretanto, para as notas Fá# (2), sua oitava acima e as demais, até chegar ao final da seção, o trombonista deverá criar uma estratégia com relação às posições e ver qual melhor traçado ficará mais confortável, sem que prejudique o fraseado. Algumas opções no manuseio da vara poderão ficar cômodas, a priori, mas, no decorrer das posições, dando sequência as frases, o instrumentista poderá correr riscos do *glissando* involuntário e na afinação entre uma posição e outra, ou até na mesma, dependendo das notas a serem executadas.

As opções para desenvolver uma estratégia, no que se refere à execução na vara do trombone, dependem muito de cada instrumentista. O seu conhecimento no instrumento é que, de certa forma, vai determinar o seu desempenho. Assim, quanto mais familiarizado com

as possibilidades em tocar a mesma nota em posições diferentes, mais probabilidade terá na eficácia de uma boa execução. Entretanto, o instrumentista não deverá esquecer que, só o seu conhecimento nessa habilidade não basta, é necessário que, junto a essa técnica, estejam atrelados outros saberes que, somados, criem a capacidade e domínio da destreza na execução da vara. Algumas sugestões para os compassos 148 a 150 podem ser consideradas boas estratégias de execução dependendo da habilidade do instrumentista, a partir da nota Mi (3), no compasso 148, o trombonista poderá traçar algumas posições que, até chegar ao final da seção B, as posições não fiquem muito distantes uma das outras, com isso, possivelmente, evitará o *glissando* e, conseqüentemente, problemas de afinação entre algumas posições.

Ao tocar o Mi (3) na 5ª posição, o trombonista poderá executar o Si (2) e o Ré (3) na 4ª posição, o Dó# (3) e o Mi (2) na 2ª posição, o Ré (3) e o Lá# (2) na 1ª posição observa-se que houve uma sequência, de forma ascendente, nas posições da vara, com esse procedimento, há boas perspectivas do trombonista não cometer erros na afinação e no *glissando*. Em seguida, para finalizar a seção no compasso 150, o trombonista poderá executar o Dó# (3) novamente na 2ª posição, o Si (2) e o Ré (3) na 4ª posição, concluindo com o Dó (3) na 3ª posição.

Para a seção que inicia no compasso 151, classificamos como A1, pois sua linha melódica é igual ao início da Modinha que segue até o compasso 146. Entretanto, ao retomar a mesma ideia da melodia anterior, o compositor muda a estrutura rítmica no compasso 154, inserindo a polirritmia e optando, também, por uma não resolução fraseológica no final do compasso como esperado, preferindo, ao invés da nota Si (1), suspender a frase com a nota Fá (2), dando início, desse modo, ao prolongamento da melodia. Com esse desenvolvimento fraseológico, o compositor agrega mais uma dificuldade no Segundo Estudo, além das já citadas questões de execução técnica, o instrumentista, provavelmente, deverá ter certa precaução com o ar emitido através da coluna de ar, pois a frase, agora, não concluiu no compasso 154 devido à suspensão da nota Fá (2) estar com uma ligadura para a próxima nota. Desta forma, possivelmente, o instrumentista não poderá retomar a respiração de imediato devido à ligadura, neste caso, seria aconselhável o trombonista criar uma estratégia em qual compasso respirar, para que não prejudique o sentido fraseológico com uma quebra ininterrupta na melodia ou com uma provável falha para alcançar uma nota devido à falta de oxigênio.

Nesta Pesquisa, por envolver questões que tratam de conceitos interpretativos, sugerimos 2 trabalhos que abordam, de forma distinta, o mesmo assunto. Os trabalhos de

Abdo (2000) e Higuchi (2008) mostram o quanto duas correntes muito questionadas, dificilmente deixarão de ser discutidas, visto que, os que defendem a **fidelidade à intenção do autor** e **a que concede total licença ao executante**, de certa forma, se concretizam no Segundo Estudo, criando essa dubiedade com relação às ligaduras que estão no manuscrito do compositor. No início do Segundo Estudo, o segundo compasso apresenta uma ligadura no grupo de tercinas (Si, Lá, Dó) e o mesmo tipo de articulação (ligadura) está presente na próxima frase com uma mínima pontuada seguida de 3 colcheias. Entretanto, essa mesma sequência de frases está no compasso 152, mas não obedecem ao mesmo padrão no que se refere à ligadura. Porquanto, essa escrita, possivelmente, venha provocar, ao intérprete, questionamentos na sua maneira de interpretar a Obra, pois, tais mudanças, mesmo que, aparentemente, se mostrem discretas aos ouvidos do próprio intérprete ou até mesmo de um determinado público poderão provocar uma sensação estranha, tendo em vista que, essas frases são iguais no desenho melódico, mas diferentes em sua forma de articular. Essa dubiedade se estende para outras frases onde o compositor, supostamente, não deixa um tempo necessário para que o instrumentista possa respirar, uma vez que, a partir do compasso 151, a melodia segue uma sucessão de frases com caráter suspensivo, gerando uma sensação que, teoricamente, o instrumentista só poderá respirar no final do compasso 159 onde há uma conclusão.

**Figura 13** – Modinha (compassos 142 a 159)

Tempo de Modinha ( $\text{♩} = 60$ )

142 *p*

146 *cress* *mf* *p*

153 *Cedendo*

157 *Poco rit* *dim*

Fonte: Siqueira (2017b, p. 4).

No compasso 164, o trombone retoma a linha melódica logo após a frase onde o piano inicia a partir do compasso 160 ao 163. Apesar das células de frases manterem certo padrão

estético na sua forma rítmica devido à tercinas, o compositor continua uma pequena seção com um efeito suspensivo que se finaliza no compasso 167. Contudo, o trombonista deverá ter certa prudência ao executar esses 4 compassos, pois como já citado, essas frases, com caráter suspenso, não permitem, de certa forma, que o intérprete respire entre elas, além disso, é importante salientar que a surdina retém uma pequena parte do oxigênio fazendo com que o trombonista tenha que respirar mais que o normal. Com relação às questões de execução na vara, existem possibilidades do trombonista realizar algumas posições permitindo não fazer tantos movimentos e, dessa forma, economizar energia que está ligada à queima do ar necessário para o fraseado. No compasso 164, o trombonista não terá com o que se preocupar, pois, provavelmente, só terá uma opção nos movimentos da vara, porém, a partir do compasso 165, o intérprete poderá criar estratégias para um melhor traçado no manuseio da vara, todavia, vale salientar que dependerá da familiaridade do trombonista com as posições alternativas para determinadas notas, uma vez que, implica, diretamente, na afinação e timbre das mesmas. Como sugestão de um melhor movimento entre as posições na vara, no compasso 24, o trombonista poderá executar a nota Fá # (2) na 5ª posição apresentando uma sequência ascendente com o Sol (2) na 4ª posição, o Mi (3) na 2ª posição e o Ré (3) na 1ª posição. Dando continuidade na frase, a nota Mi (3) poderá ser executada novamente na 2ª posição, logo em seguida, no compasso 166, teremos a nota Mi # (3) que, por questões de afinação ou comodidade, pode ser executada na 1ª posição seguida da nota Fá # (3) com sua oitava abaixo na 5ª posição e tendo, como apoio novamente, o Mi (3) na 2ª posição para que se tenha uma série descendente nas próximas notas com Ré (3) na 1ª posição, Dó# (3) na 2ª posição, Si (2) e Ré (2) na 4ª posição finalizando a frase com Dó# (3) na 2ª posição e Si (2) na 4ª posição. Apesar desta sugestão nas posições que inicia no compasso 164 ao 167 usar uma maior movimentação na vara com relação a outras possíveis sequências, provavelmente, o trombonista não terá problemas de afinação, tendo em vista que, as notas citadas não foram usadas em posições alternativas, com exceção do compasso 166 onde o Fá# (3) geralmente é executado na 3ª posição. Entretanto, caso o instrumentista se sinta apto a executar essas frases em sequência, usando algumas posições alternadas no trombone, possivelmente por não movimentar tanto a vara, haverá uma probabilidade de menor risco nos *glissandos* e, de certa forma, mais oxigênio para concluir todo o fraseado, em razão de, quanto mais se movimenta a vara, provavelmente, mais energia também será consumida. No entanto, vale ressaltar que, nas posições alternativas, o trombonista deverá saber dos possíveis riscos que envolvem afinação e mudança no timbre das notas, contudo, caso esteja familiarizado com essas

práticas, exercitando de forma cotidiana, o instrumentista também mostrará seu conhecimento com relação à versatilidade, não se restringindo a um tipo de variação nas posições na vara do trombone. Alguns exemplos, como sugestões de posições alternativas podem ser sugeridas, com o intuito de nortear o instrumentista para que o mesmo tenha opções de analisar qual sequência melhor lhe agrada. Voltando ao compasso 165, o trombonista poderá criar uma nova estratégia nas posições, começando com a nota Fá# (2) na 5ª posição, o Sol (2) na 4ª posição, o Mi (3) na 5ª posição e Ré (3) na 4ª posição. Em seguida, a nota Mi (3) na 5ª posição, Mi# (3) na 4ª posição, Fá# (3) e sua oitava abaixo e Mi (3) na mesma posição, e finalizando com Ré (3) na 4ª posição, Dó# (3) na 5ª posição, Si (2) e Ré (2) na 4ª posição, concluindo com as notas Dó# (3) na 5ª posição e Si (2) na 4ª posição. Observem que, a partir do compasso 165 ao 167, foram usadas, para todos esses trechos, apenas duas posições, a 4ª e a 5ª. A partir do compasso 168, o piano apresenta a mesma melodia do compasso 160 ao 163, no entanto, desta vez, há um pequeno desenvolvimento que segue até o compasso 175.

**Figura 14** – Modinha (compassos 164 a 167)



**Figura 15** – Modinha (compassos 176 a 194)

Fonte: Siqueira (2017b, p. 4-5).

## 6 TERCEIRO ESTUDO

Neste último Estudo, o compositor mostra, mais uma vez, o seu criativo repertório de efeitos, usando, logo no início do andamento, os ornamentos como **trinados** e *glissandos*. O trinado labial no trombone, geralmente leva certo tempo para que o instrumentista possa executar de forma precisa, e deve ser praticado, no início, com exercícios lentos e, na medida em que o trombonista for se familiarizando, seguirá os mesmos exercícios de forma mais rápida. Não se tem um tempo estimado em alcançar essa qualidade técnica, pois varia de um instrumentista para outro adquirir um padrão comparado aos dos instrumentos que executam esse mesmo ornamento através dos dispositivos com válvula ou chaves (WICK, 1971). O trinado requer do trombonista uma embocadura livre de tensões na faringe, língua e palato, as musculaturas que envolvem essa região para executar esse ornamento devem ter resistência e agilidade (KLEINHAMMER, c1963). Ainda segundo Kleinhammer (c1963 apud FONSECA, 2008), ele aconselha a criar uma tensão entre os lábios pensando em produzir um semitom entre as duas notas, regulando a tensão na nota superior e o relaxamento na nota inferior, tendo em vista que, o trinado consiste em duas notas conjuntas que se alternam em rápida sucessão.

**Figura 16** – Exercícios para o trinado



**Fonte:** Lafosse (1928, parte 2, p. 73).

O *glissando*, apesar de ser uma técnica de efeito muito usada no trombone, tem seu grau de dificuldade, pois o instrumentista tem que mostrar um controle no fluxo do ar para que não quebre a frase e soe parecido a um **guincho** como que emitem as clarinetas, e ter controle nos lábios para que não haja desafinação ao longo do *glissando*. O trombone, provavelmente, seja o único instrumento na família dos metais de sopros que execute esse efeito de forma perfeita, graças à vara com sua tubulação longa e corrediça. Usando os procedimentos e técnica de maneira correta, simplesmente desliza de forma lenta ou rápida, ficando a critério do compositor que tipo de efeito sonoro deseja (WICK, 1971). Os *glissandos*, na primeira posição ou posições próximas, são fáceis de executar, entretanto, existem algumas dificuldades em se iniciar com notas as quais não estamos muito familiarizados em posições mais distantes, nesse caso, possivelmente será utilizado, como recurso adicional, o *glissando* falso como é conhecido e praticado com os lábios (KLEINHAMMER, c1963). Outro fator que pode causar problemas para o uso correto desse efeito é a falta de conhecimento do compositor com relação à mecânica do trombone, simplesmente há *glissandos* que são impossíveis de serem realizados em decorrência de posições erradas para sua execução.

As articulações também estão presentes de forma marcante neste Terceiro Estudo, o *staccato*, *legato* e acentuações em tempos fracos também oferecem um grau de dificuldade em sua execução, principalmente, quando o andamento é rápido como o *Allegro Deciso*. Neste caso, o instrumentista deverá ter o máximo de atenção para não cometer erros no fraseado, como executando acentuações ou articulações onde não existem. Outro fator que contribui para aumentar o grau de dificuldade neste terceiro movimento é a polirritmia, pois há uma grande possibilidade do instrumentista em um momento, caso haja desconcentração, se confundir na métrica e perder a noção do tempo e, neste caso, provavelmente, poderá comprometer boa parte das frases já que esse tipo de ritmo é difícil de encontrar o tempo forte.



Com o andamento em *Allegro Deciso* e a semínima entre 138 a 144 bpm, o compositor inicia o último dos Três Estudos a partir do compasso 195, finalizando no compasso 282. O grau de dificuldade, no início deste Terceiro Estudo, está em o instrumentista não falhar na primeira nota Ré (3) a qual começa com o trinado.

Provavelmente, a maioria dos trombonistas irá optar em executar esta nota na 4ª posição por haver uma relação com outras notas na mesma posição, mesmo que a Ré (3) na 4ª posição seja considerada alternativa. Entretanto, nesta posição, há uma probabilidade do trombonista otimizar, no sentido de desenvolver uma melhor relação no manuseio na vara, de forma que, o instrumentista não precisará movê-la bruscamente já que se trata de um andamento rápido. Se o trombonista decidir em executar a nota Ré (3) na 1ª posição, possivelmente, não terá problemas de afinação e timbre, no entanto, usará uma sequência maior nas posições e talvez, desnecessária, pois, se tratando de um ornamento como o trinado, seria prudente, por parte do instrumentista, escolher em executar esse trecho usando as posições quanto mais próximas melhor, evitando, como já mencionado, os movimentos bruscos. Na sequência, mostraremos a relação das posições, notas musicais e suas tessituras dos trechos do compasso 195 ao 198, com duas opções, para que o leitor possa visualizar as respectivas movimentações da vara, observando que, há uma repetição do mesmo trecho do compasso 199 ao 202.

**Figura 17** – *Allegro Deciso* (compassos 195 a 198)

**Allegro Deciso** ( $\text{♩} = 138 \text{ a } 144$ )

The musical score consists of three staves of music. The first staff (measures 195-196) starts with a forte (*f*) dynamic and features a trill on D3. The second staff (measures 197-198) starts with a piano (*p*) dynamic and continues the trill pattern. The third staff (measures 199-202) returns to a forte (*f*) dynamic and repeats the trill pattern. The time signature is 5/4, and the key signature has one sharp (F#).

Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

**Primeira opção**, Ré (3) 4ª posição, Si (2) 4ª posição, Ré (3) 4ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Sol (2) 4ª posição, Fá# (2) 5ª posição, Mi (2) 2ª

posição, Ré (2) 4ª posição, Sol (2) 4ª posição, Si (2) 4ª posição, Ré (3) 4ª posição, Si (2) 4ª posição, Ré (3) 4ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Sol (2) 4ª posição, Fá# (2) 5ª posição e Mi (2) 2ª posição.

Na **segunda opção**, realizando apenas a modificação de executar a nota Ré (3) na 1ª posição ao invés da 4ª posição. Teremos uma maior movimentação da vara, como já citado anteriormente. A seguir, apresentaremos duas exemplificações, com números referentes às posições na vara para que o leitor possa comparar a distância percorrida entre as duas opções dos trechos mencionados.

**a)** (4ª, 4ª, 4ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª, 2ª, 4ª, 4ª, 4ª, 4ª, 4ª, 4ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª, 2ª) - Primeira exemplificação.

**b)** (1ª, 4ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª, 2ª, 4ª, 4ª, 4ª, 1ª, 4ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª, 2ª) - Segunda exemplificação.

Percebe-se que, na opção **(a)**, o trombonista usa uma menor movimentação da vara, pois, utiliza a relação de notas na mesma posição, como os arpejos que estão em boa parte dos trechos no compasso 195 ao 202. Desta forma, caso o instrumentista decida em executar pelo primeiro exemplo, possivelmente, terá uma melhora significativa na sua *performance* com relação a sua execução técnica no instrumento, visto que, evitará uma tensão no antebraço ao movimentar a vara devido o andamento ser considerado rápido. No compasso 203 ao 208, o compositor usa o trinado apenas uma vez, no início, com a nota Mi (3) e, apesar de, nos dois primeiros tempos do compasso 203, a ideia parecer com a mesma linha melódica ao do início do Terceiro Estudo, o compositor trata de mudar, em seguida, com um pequeno desenvolvimento.

Outra observação importante que o instrumentista deve ter em executar esse novo trecho está nas mudanças constantes das articulações com *staccato*, *acentos* e *legato* que permeiam por todas as frases. O trombonista deverá ter o máximo de atenção para não executar de forma exagerada na transição de uma articulação para outra, pois, trechos com compassos alternados e as variações nos compassos simples, possivelmente, poderão induzir o instrumentista a executar, de forma mais enérgica, uma determinada acentuação em notas musicais. Com relação à movimentação na vara do trombone do compasso 203 ao 208, provavelmente, as sugestões fiquem muito restritas, tendo em vista que, na maioria dos

trechos, o instrumentista terá poucas opções para usar sequências que permitiriam uma melhor dinâmica na sua execução técnica do instrumento.

As notas estão, na maioria dos compassos, escritas em uma tessitura onde permitem que o instrumentista as executem, naturalmente, nas posições da vara próximas umas das outras. Com a exceção do Ré (3) que poderá ser executada tanto na 1ª posição como na 4ª posição, e em ambas, ficando à critério do trombonista decidir qual melhor lhe convém, pois, como nos trechos citados, não há nenhuma relação de notas com arpejos e, inevitavelmente, o instrumentista terá que movimentar a vara do trombone, mesmo que em posições próximas. Para o trombonista, a opção em executar a nota Ré (3) na 1ª ou 4ª posição, possivelmente, será uma questão mais de comodidade, as demais notas, por ter uma relação próxima uma das outras devido a tessitura, provavelmente, o instrumentista não terá nenhuma dúvida onde executá-las. No final do compasso 208 ao 210, o compositor utiliza o que trombonistas mais experientes conhecem como **falso glissando**, isto é, quando a frase não oferece o efeito desejado, quebrando a frase antes de ser concluída, como neste exemplo: Dó (3) 3ª posição, Dó (2) 6ª posição. Para se conseguir um **verdadeiro glissando**, o efeito não poderá passar de 7 notas cromáticas o que, de certa forma, representa as 7 posições da vara, pois estarão no mesmo modo de ressonância e poderá ser feito em um único movimento (KLEINHAMMER, c1963).

**Figura 18** – *Allegro Deciso* (compassos 203 a 208)

The musical score for Figure 18 consists of three staves of music in bass clef, 3/4 time. The first staff (measures 201-203) begins with a trill (tr) over a note, followed by a series of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the staff. The second staff (measures 204-207) continues the melodic line with slurs. The third staff (measures 208) shows a 'falso glissando' with a long horizontal line and a '10' above it, followed by a '2' above it, and dynamic markings *p* and *>*.

Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

Lafosse (1928, parte 3) oferece vários exercícios com objetivo de proporcionar ao trombonista a prática desse efeito tão peculiar no instrumento. O intuito desses exercícios é deixar o instrumentista familiarizado com as possíveis possibilidades em executar o *glissando*

com e sem o uso do **rotor**, além de fortalecer os registros superiores das longas posições na vara do trombone (WICK, 1971).

**Figura 19** – Exemplos de *glissandos*

Fonte: Lafosse (1928, parte 3, p. 98).

No compasso 211 ao 223, o piano executa um desenvolvimento, preparando para que o trombonista retorne com o mesmo motivo fraseológico utilizado no início do **Terceiro Estudo** do compasso 195 ao 198. Como estratégia de estudo na execução fraseológica e técnica na vara, sugerimos os mesmos conceitos no uso das práticas técnicas-interpretativas mencionados para o compasso 224 ao 227.

**Figura 20** – *Allegro Deciso* (compassos 224 a 227)

trombonistas que não têm uma boa relação com essa tessitura, executar essas notas com uma baixa qualidade sonora tendo que forçar a musculatura labial entre outros músculos mais que o necessário, com isso, conseqüentemente, comprometendo, por vezes, a afinação.

**Figura 21** – *Allegro Deciso* (compassos 228 a 234)

**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 6).

Observe que o compositor, para ter uma melhor estética na linha visual da melodia, utiliza a clave de Sol nas regiões consideradas agudas, deixando aos olhos do leitor ou intérprete, uma forma mais clara de ler os trechos que envolvem as frases musicais, pois, se optasse por permanecer na clave de Fá, teria de recorrer às linhas suplementares superiores, onde, provavelmente, quebraria essa visualização estética nos trechos já citados.

Para as questões que envolvem as sugestões de execução na vara do trombone a partir do compasso 231 ao 234, o instrumentista tem uma gama de possibilidades onde poderá utilizar todo seu conhecimento técnico do instrumento, sua intimidade com as posições alternadas poderão, mais uma vez, ser posta a prova. Entretanto, vale salientar que o bom senso será sempre um fator primordial, tendo em vista que, como já citado anteriormente, as posições alternadas requer do instrumentista muita prática e confiança já que envolve questões como mudanças de timbre e, principalmente, afinação. Para não nos estendemos com as várias possibilidades na execução da vara com relação às frases, iremos direcionar nas duas mais prováveis possibilidades de executar os trechos mencionados.

Começaremos, então, com a primeira sugestão pelas frases com as posições de algumas notas mais utilizadas na vara do trombone, em seguida, mostraremos a segunda sugestão com algumas notas das mesmas frases utilizando as posições alternativas. Compasso 231 ao 234: Fá (2) 1ª posição, Mi (2) 2ª posição, Sol# (2) 3ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Dó (3) 3ª posição, Mi (3) 2ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Ré (3) 1ª posição, Lá (3) 2ª posição, Sol (3) 2ª

posição, Fá (3) 1ª posição, Mi (3) 2ª posição, Sol# (3) 3ª posição, Ré (4) 1ª posição e Dó (4) 3ª posição.

**Figura 22** – *Allegro Deciso* (compassos 231 a 234)



Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

Nesta primeira sugestão, o trombonista tem a possibilidade de ter grande êxito no que se refere ao timbre das notas, no entanto, devido o andamento do Terceiro Estudo ser *Allegro Deciso* com um bpm entre 118 a 144, há uma movimentação no manuseio da vara de forma mais enérgica, com isso, o instrumentista deverá ter uma maior atenção ao conduzir os movimentos entre as posições, pois, dependendo da sua habilidade técnica, poderá ter problemas com a afinação e clareza nas frases, se a sua velocidade em conduzir a vara, não for precisa. Na segunda sugestão, utilizando os mesmos compassos: 231, 232 e 233, o Ré (3) na 4ª posição e, no compasso 232, o Mi (3) na 5ª posição, o trombonista, provavelmente, terá uma melhor relação nas disposições entre as posições na vara, já que encurta essa relação e deixa a movimentação mais uniforme ao deslizar a vara de forma ascendente e descendente. No compasso 233 e 234 há uma disponibilidade em executar as notas Ré (3), Lá (3), Sol (3) e Fá (3) na 4ª posição, porém, por se tratar de notas em posição alternativa, o trombonista, provavelmente, terá que mostrar muita habilidade na afinação e no timbre, caso esteja familiarizado com essa técnica, evidenciará suas qualidades como instrumentista. Entretanto, se optar em executar as notas Ré (3) 4ª posição, Lá (3) 2ª posição, Sol (3) 2ª posição, Fá (3) 1ª posição, Mi (3) 2ª posição, Sol# (3) 3ª posição, Ré (4) 1ª posição e Dó (4) 1ª posição, possivelmente, não ocorrerá problemas de afinação, timbre e nas posições da vara do trombone, visto que, as mesmas se encontram próximas umas das outras seguindo um padrão que envolve um manuseio ascendente e descendente sem muita alternância em algumas posições.

A partir do compasso 235 ao 238, percebemos que o compositor, para tornar a melodia descendente, utiliza uma forma que se assemelha com fragmentos das células anteriores do

compasso 231 ao 234. No entanto, a sequência descendente mostra seu grau de dificuldade na ausência de uma nota de apoio, como acontece na melodia ascendente, o que, possivelmente, poderá gerar para o instrumentista nesse momento, certo desconforto com relação a encontrar entre as frases um momento em que possa respirar, já que, nessa tessitura e andamento, o trombonista necessita de mais ar nos pulmões para executar as notas com clareza e qualidade sonora. Com relação às sequências fraseológicas dispostas para as posições na vara do trombone, não iremos mostrar, como em outros momentos, duas opções, tendo em vista que, o intuito deste Trabalho é auxiliar o instrumentista nas abordagens técnicas e interpretativas como agente facilitador. Sendo assim, sugerimos posições no manuseio da vara para que o instrumentista possa, eventualmente, executar os movimentos sem problemas com posições distantes entre as frases abordadas, como também, o acionamento do **rotor** em notas graves para facilitar nas execuções das frases. Compasso 235 ao 238 : Si (3) 2ª posição, Lá (3) 2ª posição, Mi (3) 2ª posição, Sol (3) 2ª posição, Fá# (3) 3ª posição, Dó# (3) 2ª posição, Mi (3) 2ª posição, Ré (3) 1ª posição, Lá# (2) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Fá# (2) 5ª posição, Lá (3) 2ª posição, Sol (3) 4ª posição, Ré# (2) 3ª posição, Fá (2) 1ª posição, Mi (2) 2ª posição, Si (1) 2ª posição com o **rotor**, Ré (2) 4ª posição, Dó (2) 1ª posição **rotor**, Sol# (1) 3ª posição, Si (1) 2ª posição **rotor**, Lá (1) 2ª posição e Mi (1) 2ª posição **rotor**.

**Figura 23** – *Allegro Deciso* (compassos 235 a 238)

**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 6).

Observem que, em muitas das frases, são utilizadas algumas notas musicais na mesma posição, o intuito é proporcionar uma maior comodidade ao instrumentista para que o mesmo tenha uma melhor execução, pois, com um andamento em *Allegro*, o trombonista deverá utilizar seus conhecimentos técnicos com relação ao manuseio da vara para encurtar, ao máximo, as posições nas frases. Desse modo, para facilitar uma menor movimentação da vara, é aconselhável utilizar tanto as notas em posições alternativas quanto o uso do **rotor**. Além do mais, o instrumentista necessita de uma boa reserva de oxigênio, tendo em vista que, as frases

dos compassos mencionados não oferecem tempo suficiente para uma respiração entre elas, e quanto menos utilizar posições distantes, maior será a probabilidade de garantir uma execução sem gasto desnecessário de energia, pois, movimentar a vara do trombone em tais posições, possivelmente, implicará em mais esforço resultando, provavelmente, no maior consumo de oxigênio.

A partir do compasso 239 ao 243, teremos uma sequência de semínimas com frases cromáticas descendentes e ascendentes. Com exceção do Sol (1) no início das frases e repetindo a mesma no final, será necessária a utilização do **rotor** ou **valve (V)**, como também é conhecido esse dispositivo nas demais notas musicais, uma vez que, nesta tessitura, algumas notas passam da extensão na região considerada grave no trombone, sendo assim, indispensável o acionamento desse dispositivo para executá-las. O rotor também auxiliará no manuseio da vara ao encurtar da 6ª posição a nota Fá (1), para 1ª posição no compasso 242. Em seguida, mostraremos a sequência das posições com as notas musicais nas respectivas frases utilizando o **V** como referência na utilização do **rotor** no compasso 239 ao 243: Sol (1) 4ª posição, Mib (1) 3ª posição **V**, Ré (1) 4ª posição **V**, Dó# (1) 6ª posição **V**, Ré (1) 4ª posição **V**, Dó (1) 7ª posição **V**, Ré 4ª posição **V**, Mib (1) 3ª posição **V**, Mi (1) 2ª posição **V**, Fá (1) 1ª posição **V** e Sol (1) 5ª posição.

**Figura 24** – *Allegro Deciso* (compassos 239 a 243)

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '238', begins with a bass clef and a 'cedendo' marking. It contains a series of eighth notes with slurs and accents, including a sharp sign on the second measure. The second staff, labeled '242', starts with a 'rit' marking and a 'p' dynamic. It features a sequence of notes with slurs, followed by a 'a tempo' marking and a final measure with a sharp sign. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

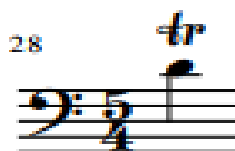
**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 6).

No mesmo compasso 243, onde o trombone finaliza a frase com a nota Sol (1), o compositor inicia para o piano um trecho melódico semelhante ao que o trombone executa no início do Terceiro Estudo e que vêm se repetindo nos demais compassos. Entretanto, essa melodia está uma quarta justa ascendente para o piano que segue do compasso 243 ao 246. Em seguida, o trombone repete a mesma melodia a partir do compasso 247 ao 249. Porém, o compositor muda a forma de execução com relação às articulações anteriores, ao invés de



repetir a frase com a notação em trinado, o autor da composição enriquece a melodia mostrando, mais uma vez, sua versatilidade e conhecimento da linguagem instrumental com uma indicação para o trombone executar essa melodia em forma de *tremolo*, isto é, repetição rápida de uma nota ou uma alternância rápida entre duas ou mais notas musicais. No trombone é indicado executar com a articulação em *staccato duplo*, já que essa notação musical é muito rápida para o instrumentista realizar no *staccato simples*. O trombonista usa as sílabas **DA, GA, DA, GA** para executar as notas musicais que estejam com essa indicação, de forma que soe tão rápido quanto o efeito que escutamos ao tocar o trinado. Diante disso, as Figuras 25 e 26 demonstram essa comparação:

**Figura 25** – Trinado



Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

**Figura 26** – Tremolo



Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

O trecho do compasso 247 ao 249 segue novamente duas linhas interessantes de execução técnico-interpretativa, pois, mostra as possibilidades para que o instrumentista analise e compare as sugestões usando as posições alternativas ou não. De qualquer forma, vale ressaltar que, fica sempre a critério do instrumentista a escolha das sugestões, pois, o propósito deste Trabalho é ampliar um leque de possibilidades garantindo uma gama de informações pertinentes à Obra para que o instrumentista possa fazer uso no que se refere às questões técnicas e interpretativas.

**Figura 27** – *Allegro Deciso* (compassos 247 a 249)



Fonte: Siqueira (2017b, p. 6).

**Primeira opção:** Sol (3) 2ª posição, Mi (3) 2ª posição, Sol (2) 2ª posição, Fá (3) 1ª posição, Mi (3) 2ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Sol (2) 4ª posição, Dó (3) 3ª posição, Mi(3) 2ª posição, Sol (3) 2ª posição, Mi (3) 2ª posição, Sol (3) 2ª posição, Fá (3) 1ª posição, Mi (3) 2ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição e Si (2) 4ª posição.

Na segunda opção iremos comparar só as posições com a primeira, tendo em vista que, a melodia é mesma.

**Primeira opção:** (2ª, 2ª, 2ª, 1ª, 2ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 2ª, 2ª, 2ª, 1ª, 2ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª)  
- Posições na vara do trombone.

**Segunda opção:** (4ª, 5ª, 4ª, 4ª, 5ª, 4ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 5ª, 4ª, 5ª, 4ª, 4ª, 5ª, 4ª, 3ª, 4ª, 2ª) -  
Posições na vara do trombone.

Percebe-se que, na primeira opção, a vara do trombone além de movimentar menos que na segunda opção, deixa para o trombonista a vantagem de estar trabalhando em uma região cômoda para o braço e nas posições onde as notas musicais não oferecem tantos riscos de afinação e timbre sonoro.

A partir do compasso 250 ao 254, o Terceiro Estudo apresenta uma sequência de frases que se repetem após o segundo compasso, as notas musicais estão dispostas em regiões média e grave na tessitura do trombone, nessa região, há uma movimentação bem maior com relação ao espaçamento em relação ao movimento da vara. Para esse grupo de frases, uma opção coerente seria o instrumentista usar o **rotor** ou **V** na nota Dó (2) 1ª posição no compasso 250 ao 253, tendo em vista que, a nota musical **Dó (2)** sem o acionamento da **V**, será executada na 6ª posição, dessa forma, oferecendo ao trombonista uma dificuldade desnecessária para a execução no manuseio da vara. A frase também oferece um grau de dificuldade com relação à respiração, visto que, inicia no compasso 247 e termina no compasso 254. Devido ao andamento está em *Allegro*, provavelmente, o instrumentista não terá tempo suficiente para retomar a respiração entre os compassos e, neste caso, poderá resultar em um baixo rendimento sonoro caso o intérprete não respire, com antecedência, para manter uma boa coluna de ar, principalmente para fazer soar nas frases que envolvem a região média e grave do instrumento, pois, como já mencionado anteriormente, notas graves consomem mais ar (WICK, 1971).

**Figura 28** – *Allegro Deciso* (compassos 250 a 254)



**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 7).

No compasso 255 ao 267, o piano executa como parte solo uma progressão de forma ascendente na melodia, o trombonista, nesse momento, terá que ter muita concentração já que a melodia contém vários compassos alternados que dificulta, de certa forma, o acompanhamento por parte do mesmo, pois, a melodia executada pelo piano nos dá uma impressão de não ter um tempo forte como apoio. Neste caso, será imprescindível que o intérprete esteja em sintonia com o pianista para que não haja um desencontro na retomada do trombone que acontece no compasso 268.

Do compasso 268 ao 270, o trombone repete a mesma frase do início, as sugestões para os procedimentos técnico-interpretativos obedecem ao que já foi mencionado anteriormente. No compasso 271 ao 274, o compositor faz uso da escala de Dó em modo *Lídio*, essa forma de escala é muito utilizada nas composições de José Siqueira sendo originada dos modos gregos e têm o 4º grau alterado. Muitas de suas obras, com sugestões que remetem a temas folclóricos, também trazem esse estilo do autor que é uma marca registrada em suas composições. Para as questões de execução técnica na vara, existem várias possibilidades no manuseio, ficando a critério do instrumentista qual melhor se adapta. Como sugestões, iremos nos ater a duas maneiras de usar a sequência de locomover a vara e as quais, geralmente, os instrumentistas estão mais familiarizados.

**Figura 29** – *Allegro Deciso* (compassos 271 a 274)



**Fonte:** Siqueira (2017b, p. 7).

Começamos, então, por utilizar a sequência sem o uso das posições alternativas, em seguida, apresentaremos a outra opção com sugestões de executar algumas notas musicais utilizando as posições alternativas para compararmos qual, possivelmente, tem uma melhor

sequência na movimentação da vara do trombone, contudo, deixando sempre a critério do executante à escolha.

Mi (2) 2ª posição, Fá# (2) 5ª posição, Sol (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Si (2) 4ª posição, Dó (3) 3ª posição e Ré (3) 1ª posição;

Mi (3) 2ª posição, Fá# (3) 3ª posição, Sol (3) 4ª posição, Lá (3) 2ª posição, Si (3) 4ª posição, Dó (4) 3ª posição, Si (3) 4ª posição e Lá (3) 2ª posição;

Sol (3) 4ª posição, Fá# (3) 3ª posição, Mi (3) 2ª posição, Ré (3) 1ª posição, Dó (3) 3ª posição, Si (2) 4ª posição, Lá (2) 2ª posição, Sol (2) 4ª posição;

Fá# (2) 5ª posição.

Na segunda opção, iremos usar o mesmo procedimento dos conceitos anteriores, apresentaremos algumas notas musicais da primeira opção em comparação com as posições alternativas da segunda opção, utilizando a mesma melodia.

**Primeira opção:** 2ª, 5ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 2ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª.

**Segunda opção:** 2ª, 5ª, 4ª, 2ª, 4ª, 3ª, 1º, 2º, 3ª, 2ª, 2ª, 2ª, 1ª, 2ª, 2ª, 2ª, 3ª, 2ª, 1ª, 3ª, 4ª, 2ª, 4ª, 5ª.

Observa-se que o compositor trabalha a melodia em uma tessitura chegando a duas oitavas e alcançando uma região considerada limite na extensão aguda do trombone (**Dó 4**) usando como articulação, principalmente, o *legato*. Essa forma de articulação, neste caso, provavelmente será com a língua pronunciando a sílaba **RÁ**, (**arára**), pois, trata-se de uma melodia, em forma de escala, dispensando o *legato* por arpejos ou a utilização do **rotor**. As posições da primeira opção se mostram com uma maior locomoção no deslocamento da vara se for comparar com a segunda opção no compasso 272. Percebe-se que, nessa região aguda, o trombonista, geralmente, têm maiores possibilidades caso opte pela segunda opção em encurtar os movimentos da vara usando algumas notas musicais na mesma posição, como é o caso do compasso 272, onde estão dispostas as notas (Mi, Sol, Lá, Si) todas na região **4**. Sendo assim, geralmente, aconselha-se ao instrumentista fazer uso de uma sequência onde o deslocamento da vara seja mínimo, facilitando, dessa forma, na execução para o trombonista, uma vez que o andamento está em *Allegro*.

Para os últimos compassos do Terceiro Estudo, o compositor faz uma série de repetições, como nos compassos 275 e 276, com a nota musical Mi (2) em colcheias e mínimas, deslocando o tempo com dinâmicas em *sforzando*, compassos 277 e 278, há uma nova célula em compassos binários com acentuações e articulações em *legato* e, no compasso 279 ao 282, o compositor finaliza retomando o compasso ternário com repetições de frases, articulações também em *legato* e deslocamento do tempo, finalizando com a nota Ré (3).

**Figura 30** – *Allegro Deciso* (compassos 275 a 282)



Fonte: Siqueira (2017b, p. 7).

O instrumentista, provavelmente, não terá problemas de execução nas posições da vara para executar as frases, visto que, boa parte delas está repetida e sem necessidade de grande locomoção entre elas. No entanto, o intérprete deverá ter cautela ao executar esse tipo de frase, pois, geralmente, muitos instrumentistas negligenciam executando-as de forma ríspida, esse erro acontece, geralmente, pela falta de controle na coluna de ar e no ataque de língua excessiva. Existem vários exercícios nos métodos para trombone de Lafosse (1928, 4 partes) e Arban (1936) que corrigirão, caso o instrumentista perceba essa falha, pois, as notações musicais são imprescindíveis para o trombonista mostrar seus conhecimentos e apresentar uma boa *performance* da Obra.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O término deste Trabalho traz um conjunto de informações as quais podem auxiliar para uma melhor compreensão da Obra a futuros intérpretes que queiram interpretar **Os Três Estudos para Trombone e Piano** do compositor José Siqueira. Esses informes têm o intuito de auxiliar o trombonista tanto para as questões técnicas de execução no manuseio da vara, como interpretativas, além de fortalecer a prática para o instrumentista na rotina de exercícios no instrumento.

A importância da Pesquisa em oferecer dados baseados nos trabalhos científicos referentes aos conceitos interpretativos como os de Abdo (2000) e Higuchi (2008), fortalecem o aprendizado para o instrumentista no sentido de ampliar seus conhecimentos, pois, a *performance* não se limita só a execução técnica no instrumento, se faz necessário um conjunto de instruções para a evolução do instrumentista.

As coletas de dados bibliográficos com as obras de Neves (1981) e Mariz (2005) também contribuem para o entendimento da representatividade que foi José Siqueira em nosso meio musical, suas contribuições como maestro, professor e compositor deixam um legado que devemos, sempre, na medida do possível, evidenciar em nossos trabalhos. Além do mais, agregar esses conhecimentos nos enriquece para difundir tanto a Obra quanto criar debates em sala de aula sobre o compositor.

As pesquisas feitas neste Artigo com as sugestões dos métodos para trombone têm a intenção de, não só auxiliar o instrumentista para as execuções técnicas e interpretativas da Obra, caso o intérprete sinta a necessidade, mas também de deixá-las como referência para outras possíveis obras, pois os exercícios neles contidos trazem informações importantes para a prática de uma boa *performance*.

Desde o início da abordagem interpretativa na obra **Os Três Estudos para Trombone e Piano**, as informações sobre respiração, posições alternativas na vara do instrumento, possíveis formas de executar o *glissando*, *legato*, **trinado**, *tremolo*, *staccato* simples e duplo, e o uso do rotor foram extraídos tanto dos métodos para trombone como dos livros de grandes pesquisadores do instrumento que são referências mundiais.

As opções sugeridas para executar as frases, usando algumas sequências de posições, incluindo as alternativas na vara do trombone e o uso do rotor em alguns trechos na Obra, partiram da experiência do autor deste Trabalho como trombonista atuante como primeiro trombone da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN) desde 1993. Essas técnicas foram extraídas tanto dos exercícios nos métodos para trombone de Gillis (1966), Lafosse (1928, 4 partes) e Arban (1936), como dos livros dos trombonistas e pesquisadores Wick (1971) e Kleinhammer (c1963). Já para a sugestão da surdina *straight*, as informações foram extraídas a partir das coletas dos CDs (SIQUEIRA, 1998, p1999).

O intuito deste Trabalho teve como objetivo mostrar algumas possibilidades na execução técnica da Obra, trazendo informações que facilitem para o instrumentista nas frases que oferecem dificuldades para sua *performance*. Ademais, se cria a oportunidade de

promover **Os Três Estudos para Trombone e Piano** do compositor José Siqueira que, apesar da sua importância no repertório camerístico brasileiro, ainda é pouco divulgada.

## REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução / Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000. Disponível em:<[http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01\\_cap\\_02.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2017.
- ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. **Arban's**: famous method for trombone. Edited for Charles L. Randall and Simone Mantia. New York: Carl Fischer, 1936.
- BORDOGNI, Marco. **Melodious etudes for trombone**. Transcribed and progressively arranged by Joannes Rochut. New York: Carl Fischer, 1928. Book 1.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance musical. **Musifal**: revista eletrônica de Música da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, ano 2, n. 2, p. 48-65, [20--?]. Disponível em:<<http://www.revista.ufal.br/musifal/TEORIA%20DA%20PERFORMANCE.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2017.
- DENIS Wick DW557 trombone wah mute. [20--]. 1 fotografia, color. Disponível em:<[https://www.thomann.de/pt/denis\\_wick\\_dw5507.htm?ref=search\\_prv\\_3](https://www.thomann.de/pt/denis_wick_dw5507.htm?ref=search_prv_3)>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. **O trombone e suas atualizações**: sua história, técnica e programas universitários. 2008. 228 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-231656/pt-br.php>>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- GAGLIARDI, Gilberto. **Método de trombone**: para iniciantes. São Paulo: Ricordi Brasileira, [19--?].
- GILLIS, Lew. **70 progressive studies**: for the modern bass trombonist. San Antonio, TX: Southern Music Company, 1966.
- HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama. Fidelidade ao texto e a expressividade na interpretação musical: uma visão neuropsicológica. In: MEDEIROS, Beatriz Raposo de; NOGUEIRA, Marcos (Org.). **Cognição musical**: aspectos multidisciplinares. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 120-127. Artigos selecionados para o IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Disponível em: <<http://www.abcogmus.org/documents/SIMCAM4.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2012.
- KLEINHAMMER, Edward. **The art of trombone playing**. Miami, FL: Summy-Bichard Music, c1963.
- LAFOSSE, André. **Méthode complète de trombone a coulisse**. Paris: Alphonse Leduc, 1928. 4 partes.
- MAESTRO e acadêmico José de Lima Siqueira. [20--]. Disponível em: <<http://maestrojosesiqueira.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 nov. 2012.



MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.  
 MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **Historia da música ocidental**. Tradução de Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SADIE, Stanley (Ed.). Glissando. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a. p. 373.

\_\_\_\_\_. Legato. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b. p. 527.

\_\_\_\_\_. Tenuto. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994c. p. 941.

\_\_\_\_\_. Staccato. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994d. p. 896.

\_\_\_\_\_. Estudo. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994e. p. 304-305.

\_\_\_\_\_. Recitativo. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994f. p. 769-770.

\_\_\_\_\_. Sforzando. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994g. p. 859.

\_\_\_\_\_. Modinha. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994h. p. 612.

SIQUEIRA, José. Três estudos para trombone e piano. Intérpretes: Radegundis Feitosa (trombone); Maria Teresa Madeira (piano). In: FEITOSA, R.; MADEIRA, M. T. **Trombone brasileiro**. João Pessoa: Classe X, 1998. 1 CD. Faixa 8.

\_\_\_\_\_. I. Devagar e sem rigor de tempo - Allegro. Intérpretes: Wagner Polistchuk (trombone); Káthia Bonna (piano). In: POLISTCHUK, W.; BONNA, K. **Collectanea**: música brasileira para trombone e piano. São Paulo: AXIS, p1999. 1 CD. Faixa 4.

\_\_\_\_\_. **Três estudos para trombone tenor (à vara)**. Editado por Victor Dantas. Natal, RN, 2017a. 1 partitura (16 p). Trombone. Piano.

\_\_\_\_\_. **Três estudos para trombone tenor (à vara)**. Editado por Victor Dantas. Natal, RN, 2017b. 1 partitura (7 p). Trombone – Solo.

SURDINA para trombone tenor de alumínio e fundo em cobre crown classic straight. [20--]a. 1 fotografia, color. Disponível em:<<https://www.grilomusical.com.br/sopro/acessorios-para-sopro/surdinas/trombone/surdina-para-trombone-tenor-de-aluminio-e-fundo-em-cobre-crown-classic-straight.html>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

SURDINA Velvet para trombone. [20--]b. 1 fotografia, color. Disponível em:<[www.sginstrumentosmusicais.com.br/acessorios/acessorios-para-trombone/surdina-valvet](http://www.sginstrumentosmusicais.com.br/acessorios/acessorios-para-trombone/surdina-valvet)>. Acesso em: 6 nov. 2017.

SURDINAS: surdina flugelhorn trombone practice Strong brass. [20--]. 1 fotografia, p&b. Disponível em:<<https://hpgmusical.com/acessorios-sopro/trombone/surdinas.html>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

TROMBONE valves. [20--]. 4 fotografias, color. Disponível em: <<https://www.seshires.com/trombonevalves>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

WICK, Denis. **Trombone technique**. London: Oxford University Press, 1971.

APÊNDICE A – Partitura atualizada da obra Os Três Estudos para Trombone à vara e Piano

Três Estudos para Trombone tenor (à vara)

José Siqueira (Rio, 24 - 4 - 64)

I

Devagar e sem rigor de tempo

The musical score is divided into three systems, each with a Trombone (Tbn.) part and a Piano (Pno.) part. The first system (measures 1-6) features a Trombone part starting with a piano (*p*) dynamic and a Piano part that is mostly silent. The second system (measures 7-12) begins at measure 7 with a fortissimo (*ff*) dynamic in the Trombone part and a piano (*p*) dynamic in the Piano part. The third system (measures 13-18) starts at measure 13 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the Trombone part and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the Piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

24

Tbn.

Pno

27

Tbn.

Pno

30

Tbn.

Pno

34

Tbn.

Pno

Allegro (♩ = 132)

41

Tbn. *p* *pp* *f*

Pno. *p* *f*

46

Tbn.

Pno.

51

Tbn.

Pno.

56

Tbn.

Pno.

61 *Expressivo*

Tbn.

Pno

*p*

67

Tbn.

Pno

*p*

72

Tbn.

Pno

*p*

77

Tbn.

Pno

*mf* *mp* *p*

83

Tbn.

Pno

*mf*

*mf*

89

Tbn.

Pno

*rit*

*a tempo*

*a tempo*

95

Tbn.

Pno

*p*  $\longleftarrow$  *f*

101

Tbn.

Pno

106

Tbn.

Pno.

111

Tbn.

Pno.

116 *Expressivo*

Tbn.

Pno.

122

Tbn.

Pno.



128

Tbn.

Pno

134

Tbn.

Pno

*mf*

*cresc*

*fp*

*f*

*p*

8

## II

Tempo de Modinha ( $\text{♩} = 60$ )

142

Tbn.

Pno

*p* (com sard)

*p*

3

3

144

Tbn.

Pno

3

146

Tbn.

*cresc*

Pno

*cresc*

150

Tbn.

*mf* *p*

Pno

*mf* *p*

154

Tbn.

*mf*

Pno

*mf*

157

Tbn.

*Cedendo* *Poco rit* *a tempo*

*dim*

Pno

*Cedendo* *dim* *Poco rit* *a tempo*

*p*

161

Tbn.

Pno

165

Tbn.

Pno

169

Tbn.

Pno

171

Tbn.

Pno

The musical score consists of four systems, each with a Tuba (Tbn.) and Piano (Pno) part. The piano part is highly rhythmic, featuring triplets and slurs. The tuba part has rests in the first two measures of each system and then enters with melodic lines. Dynamics include p, p3, cress, mf, and mf3.

173 *poco rit* *a tempo*

Tbn.

Pno

177

Tbn.

Pno

181 *cres* *mf*

Tbn.

Pno

185 *p*

Tbn.

Pno

187

Tbn.

Pno

*Cedendo*

189

Tbn.

Pno

*Poco rit*

*mf*

*pp*

193

Tbn.

Pno

### III

Allegro Deciso ( $\text{♩} = 138 \text{ a } 144$ )

195

Tbn.

Pno

*f*

*f*

*tr*

197

Tbn. *tr* *p*

Pno. *p*

201

Tbn. *tr* *f*

Pno. *f*

205

Tbn. *p*

Pno. *p* *tr*

209

Tbn.

Pno.

213

Tbn.

Pno

*cresc.*

218

Tbn.

Pno

224

Tbn.

Pno

*f*

*tr*

228

Tbn.

Pno

*p*

*tr*

232

Tbn. *cresc.* *f*

Pno *cresc.*

237

Tbn. *cedendo* *sfz*

Pno

242

Tbn. *rit.* *a tempo* *p*

Pno *rit.* *a tempo* *tr* *p*

246

Tbn.

Pno *sfz*



250

Tbn.

Pno

*p*

255

Tbn.

Pno

*cres*

*poco a poco*

259

Tbn.

Pno

263

Tbn.

Pno

267

Tbn.

Pno.

271

Tbn.

Pno.

275

Tbn.

Pno.

279

Tbn.

Pno.

APÊNDICE B – Partitura atualizada da obra Os Três Estudos para Trombone à vara e Piano. Trombone - Solo.

Trombone

Três Estudos para Trombone tenor (à vara)

José Siqueira (Rio, 24 - 4 - 64)

I

Devagar e sem rigor de tempo

*p*

5

*ff* *ff* *ff*

9

15

*mf* *ff* *p*

20

*mf* 3

25

3

*p*

31

*3 cresc* *3* *3* *3* *f*

35

38 *Cedendo*

*molto rit*

44 *Allegro* ( $\text{♩} = 132$ )

*mf* *p* *pp*

*f*

51 8

62 *Expressivo*

*p*

66

71

*p* *p*

77

*p*

81

*p*

85

*mf*



## II

Tempo de Modinha ( $\text{♩} = 60$ )

142 (com surd) *p*

145 *cres*

149 *mf*

151 *p*

154 *mf*

158 *Cedendo* *Poco rit* *a tempo* *4*

164 *p* *cres* *mf*

168 *7* *poco rit* *a tempo* *p*

178

181 *cres*

3 3 3 *mf*

185

*p* 3 3 3

188

*mf* 3 3 3 3

192 *Poco rit*

*pp* 3 3 3





250

255

268

272

275

279