



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

ROGÉRIO PEREIRA VICENTE

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA PREPARAÇÃO DE UM RECITAL
COM A UTILIZAÇÃO DOS TROMBONES BAIXO, TENOR E ALTO**

NATAL - RN

2021

ROGÉRIO PEREIRA VICENTE

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA PREPARAÇÃO DE UM RECITAL
COM A UTILIZAÇÃO DOS TROMBONES BAIXO, TENOR E ALTO**

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) na linha de Pesquisa 2 - Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias.

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

NATAL - RN

2021

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

V633a Vicente, Rogério Pereira.

Aspectos técnico-interpretativos da preparação de um recital com a utilização dos trombones baixo, tenor e alto/ Rogério Pereira Vicente. – Natal, 2021.

239f.: il.; 30 cm.

Orientador: Ranilson Bezerra de Farias.

Coorientador: Alexandre Magno Silva e Ferreira.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

1. Trombone baixo, tenor e alto – Dissertação. 2. Prática do *Doubling* – Dissertação. 3. Preparação de recital – Dissertação. 4. Performance Instrumental – Dissertação. I. Ranilson Bezerra de Farias. II. Ferreira, Alexandre Magno Silva e. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 788.2

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

ROGÉRIO PEREIRA VICENTE

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA PREPARAÇÃO DE UM RECITAL
COM A UTILIZAÇÃO DOS TROMBONES BAIXO, TENOR E ALTO**

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) na linha de Pesquisa 2 - Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 03 / 07/ 2021

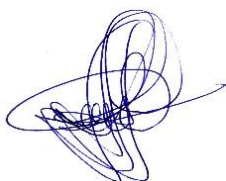
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
(Orientador)



Prof. Dr. Marcos Flávio de Aguiar Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
(Membro Externo)



Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
(Membro Externo)

A Deus, nosso criador, pela graça de poder realizar esta pesquisa e por todas as bênçãos que a mim foram concedidas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de maneira especial, aos meus pais Antônio Jorge Vicente e Luzinete da Silva Pereira Vicente; e a minha irmã Nadja Pereira Vicente, por serem a base firme que me sustenta nos momentos de dificuldade, me incentivam e me apoiam em meus projetos profissionais e de vida.

Aos familiares e amigos que apoiam e incentivam a minha carreira, oferecendo palavras de motivação, regozijando-se com todas minhas conquistas.

Ao meu orientador e amigo Dr. Ranilson Farias que, com paciência e humanidade, me encaminhou sabiamente nessa etapa da minha trajetória acadêmica.

Ao meu co-orientador e amigo, prof. Dr. Alexandre Magno, pelos ensinamentos, apoio, encorajamento, por acreditar em meus projetos e sempre contribuir de maneira ímpar na minha formação.

Aos professores de trombone que aceitaram prontamente participar dessa pesquisa: Benedito Júnior (Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz), Jean Márcio (UFCG), Jacques Douglas (UFMS), João Evangelista (UFPE), Sabiano Araújo (Orquestra Sinfônica da Paraíba) e Sandoval Moreno (UFPB).

Aos professores Dr. Marcos Flávio e Dr. Alexandre Magno por aceitarem fazer parte da banca examinadora.

Aos professores do programa de pós-graduação em música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), pelos ensinamentos durante esses dois anos de curso.

Ao Prof. Gilvando Pereira e sua classe de alunos de trombone da UFRN, que foram bastante receptivos, proporcionando um ambiente agradável de estudo e crescimento acadêmico, contribuindo bastante com a minha formação durante esses 2 anos.

Aos colegas de turma do curso de Mestrado em Música da UFRN do ano de 2019, pelos momentos de conversa, descontração, discussão sobre temas pertinentes relacionados à pesquisa e pela boa convivência, mesmo tendo sido curta.

Aos colegas de trabalho da Escola Estadual Guiomar de Vasconcelos, situada na cidade de Canguaratema-RN, pelo incentivo e pelo apoio na minha jornada acadêmica, bem como, aos amigos da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa, por toda contribuição na minha trajetória profissional.

Aos amigos que fiz na graduação na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), aos que fazem a Associação de Trombonistas da Paraíba (ATPB) e a meus professores de trombone

nessa caminhada: Adenilton França (*In memorian*), Radegundis Feitosa (*In memorian*), Sandoval Moreno e Alexandre Magno.

Por fim, de maneira especial, a todos os que fazem a Filarmônica 28 de Junho da cidade de Condado-PE, instituição onde toda minha trajetória musical começou e responsável por toda minha formação inicial, local onde fiz muitos amigos que até hoje me inspiram e me motivam a continuar.

RESUMO

O presente trabalho investiga os aspectos técnico-interpretativos da preparação de um recital por meio da prática do *doubling* nos trombones baixo, tenor e alto. O objetivo é buscar compreender as estratégias de estudo que permitam ao músico realizar um recital com obras de compositores brasileiros do século XX e XXI nos três trombones, a partir da preparação e execução das obras *Criação n° 2* (trombone baixo), *Três estudos para trombone tenor*, *Música para trombone n° 4* (trombone alto) e *Música para trombones e Percussão* (trombone baixo, tenor e alto). O texto apresenta a organologia dos três trombones bem como uma breve contextualização histórica (FONSECA, 2008; GUION, 2010; HERBERT, 1997). Em seguida, são apresentadas considerações sobre a rotina diária de estudos nos trombones baixo, tenor e alto (LEITE, 2015; ROCHA, 2016; SANTOS, 2017) e as possibilidades do estudo do instrumento utilizando a Teoria Social Cognitiva idealizada por Albert Bandura (BANDURA, 1978 *apud* CAVALCANTI, 2009) e a Prática Deliberada (ERICSSON *et al.*, 1993). Logo após, faz-se uma contextualização sobre as pesquisas a respeito de trombone no Brasil e trabalhos que se referem à prática do *doubling* de maneira direta ou indireta, bem como discute-se esta prática por meio da experiência de trombonistas entrevistados (PIERCE, 2002; REIS, 2016). Por fim, relata-se a experiência de preparação do recital por meio da proposição de estratégias que serviram para a resolução de trechos que apresentaram dificuldades técnicas nas obras escolhidas para o recital.

Palavras-chave: Trombone baixo, tenor e alto. Prática do *Doubling*. Preparação de recital. Performance Instrumental.

ABSTRACT

The present work investigates the technical-interpretive aspects of the preparation of a recital through the practice of doubling on the bass, tenor and alto trombones. The aim is to seek to understand the study strategies that allow the musician to perform a recital, with works by Brazilian composers of the 20th and 21st century in the three trombones, from the preparation and execution of the works *Criação n° 2* (bass trombone), *Três estudos para trombone tenor*, *Música para trombone n° 4* (alto trombone) and *Música para trombones e Percussão* (bass, tenor and alto trombones). The text presents the organology of the three trombones as well as a brief historical contextualization (FONSECA, 2008; GUION, 2010; HERBERT, 1997). Then we bring considerations about the daily routine of studies in the bass, tenor and alto trombones (LEITE, 2015; ROCHA, 2016; SANTOS, 2017) and the possibilities of studying the instrument using the Social Cognitive Theory idealized by Albert Bandura (BANDURA, 1978 apud CAVALCANTI, 2009) and Deliberate Practice (ERICSSON et al., 1993). Right after we present a contextualization about the researches about trombone in Brazil and works that refer to the practice of doubling in a direct or indirect way, as well as we discuss this practice through the experience of interviewed trombonists (PIERCE, 2002; REIS, 2016). Finally, we bring the experience of preparing the recital through the proposition of strategies that served to resolve sections that presented technical difficulties in the works chosen for the recital.

Keywords: Bass, tenor and alto Trombone. Doubling Practise. Recital preparation. Instrumental Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trombone tenor profissional Sib – Modelo YSL – 610 Yamaha.....	21
Figura 2 - Válvula Rotativa Tradicional.	21
Figura 3 - Válvula de Fluxo Axial.....	22
Figura 4 - Válvula de Fluxo Livre (Free Flow Valve).....	22
Figura 5 - Trombone tenor profissional em Sib/Fá – Modelo 42B Vincent Bach.....	22
Figura 6 - Trombone baixo profissional dependente em Fá/Mib – Modelo 50B2L Vincent Bach.....	22
Figura 7 - Trombone baixo profissional independente em Sib/Fá/Gb – Modelo 50B3 Vincent Bach.....	26
Figura 8 - Trombone alto profissional em Eb/Bb – Modelo 36H C.G.Conn.....	28
Figura 9 - Trombone alto profissional em Eb/D – Modelo Prestige 131 A. Courtois.....	28
Figura 10 - Trecho retirado da obra Música para trombone nº 4 (pág. 2, linha de pentagrama 3, 4 e 5).....	79
Figura 11 - Convenções estabelecidas através da interação compositor-intérprete retiradas da obra Música para trombones e percussão.....	80
Figura 12 - Trecho retirado da obra Música para trombones e percussão (Do compasso 64 ao compasso 98).....	81
Figura 13 - Trecho retirado da obra Criação nº 2 (Do compasso 26 ao compasso 38).....	84
Figura 14 - Trecho retirado do 3º movimento da obra Três estudos para Trombone Tenor (Do compasso 34 ao compasso 49).....	86

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Aspectos Metodológicos.....	13
2 TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS EM DIFERENTES ÉPOCAS.....	16
2.1 Aspectos Históricos do Trombone.....	16
2.2 Organologia e Características do Trombone.....	19
2.2.1 O Trombone Tenor.....	20
2.2.2 O Trombone Baixo.....	24
2.2.3 O Trombone Alto.....	27
3 A ROTINA DIÁRIA DE ESTUDOS.....	30
3.1 Aquecimento e Estudos de Rotina para Instrumentos de Metais.....	30
3.2 Estudos de Rotina para o Trombone.....	32
3.2.1 Aspectos Técnicos – Postura, Respiração, Sonoridade, Articulação (<i>legato e detaché ou staccato</i>), Flexibilidade, Extensão e Resistência.....	34
3.3 A Teoria Social Cognitiva e a Prática Deliberada como Possibilidades Metodológicas aplicadas ao Estudo do Instrumento.....	38
4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRÁTICA DO <i>DOUBLING</i> NA LITERATURA E POR PARTE DOS TROMBONISTAS ENTREVISTADOS.....	47
4.1 Pesquisas sobre o Trombone no Brasil e a Abordagem do Doubling na Literatura..	47
4.2 O <i>Doubling</i> a partir da Perspectiva dos Entrevistados.....	55
4.2.1 Organização das Entrevistas.....	55
4.2.2 Formação dos Estudos de Rotina em Função da Prática do <i>Doubling</i>.....	57
4.2.3 Fundamentos Utilizados nas Rotinas de Estudo dos Entrevistados.....	61
5 A PREPARAÇÃO TÉCNICO/INTERPRETATIVA DE UM RECITAL CONTEMPLANDO OBRAS PARA TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO.....	68
5.1 Considerações Gerais sobre o Planejamento e a Preparação do Recital de Trombone direcionado pela prática do Doubling.....	69
5.2 Formação da Rotina de Estudos Utilizada no Processo de Preparação do Recital.	73
5.3 Música para Trombone nº 4 (trombone alto) de Estêrcio Marquez Cunha.....	78
5.4 Música para Trombones e Percussão (Trombone Baixo, Tenor e Alto) de Estêrcio Marquez Cunha.....	80
5.5 Criação nº 2 (Trombone baixo) de Flávio Lima.....	85
5.6 Três estudos para Trombone Tenor de José Siqueira.....	86
5.7 O <i>doubling</i> no Processo de Preparação do Recital.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	100
APÊNDICE A.....	106
APÊNDICE B.....	198
APÊNDICE C.....	206

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa que buscou investigar as possibilidades de estudo técnico-interpretativo do trombone baixo, tenor e alto, por parte de um mesmo trombonista, com a finalidade da preparação de um recital com quatro obras de compositores brasileiros dos séculos XX e XXI. Entre as obras estão presentes uma peça para cada um dos instrumentos e uma quarta peça que contempla o uso dos três. A prática regular de mais de um trombone da mesma família por um único trombonista é algo que vem crescendo no Brasil, gradativamente, no entanto, são poucas as discussões a respeito desse assunto entre os profissionais do trombone que atuam no cenário musical brasileiro. Esse é um aspecto específico que está contido na área da performance do trombone, e, de maneira mais geral, a pesquisa voltada para esta área no Brasil ainda é algo tratado de maneira periférica. Ou seja,

[...] no universo da performance, onde se encontra boa parte dos trombonistas, a cultura da pesquisa é frequentemente deixada em segundo plano. Os músicos são obcecados (*sic*) por tocar mais e mais e, embora muitos reflitam sobre questões técnicas e interpretativas ao estudar o instrumento, ainda são poucos os instrumentistas que procuram colocar essas reflexões no papel. Daí a escassez de literatura a respeito do instrumento. (SOUZA, 2017, p. 13)

Podemos ver que essa é uma discussão bastante pertinente, pois o descuido para com a pesquisa acadêmica tem sido uma prática recorrente na trajetória de muitos trombonistas, mesmo levando em consideração os avanços observados nos últimos anos. Isso reforça a necessidade de uma atenção mais direcionada à realização de trabalhos científicos sobre a pedagogia e a performance no trombone, que possam discutir aspectos técnicos e interpretativos do repertório para o instrumento e que possam influenciar diretamente na produção de conhecimento da área.

Lima et al (2017) fizeram um levantamento bibliográfico dos principais trabalhos produzidos na área de trombone no Brasil entre os anos de 1990 e 2017. Podemos observar que durante todo esse período foram produzidos apenas 46 trabalhos que tratam da pedagogia e performance do trombone. Com base nesses dados, podemos ver que a área da pesquisa voltada ao trombone é algo que vem crescendo e apresentando continuidade na produção, no entanto, de maneira bastante tímida. Os estudos vêm sendo desenvolvidos, principalmente, devido aos cursos de graduação em música e aos programas de pós-graduação (mestrado e doutorado), onde pesquisadores trombonistas assumem o papel de investigar problemas relacionados à sua área de atuação. Nesse sentido, corroboramos com Silva e Feitosa (2018):

A literatura brasileira sobre o trombone tem crescido nos últimos anos. A criação de meios de publicação específicos para um instrumento, a exemplo das publicações recentes promovidas pela Associação Brasileira de Trombonistas, tem tido um impacto significativo nesse processo, assim como o desenvolvimento de programas de pós-graduação e o aumento no número de trombonistas mestres, mestrandos, doutores ou doutorandos. (SILVA; FEITOSA, 2018, p. 5)

Dessa forma, com o intuito de contribuir com a área da performance do trombone no Brasil, buscaremos compreender, por meio desse trabalho, de maneira sistemática e delimitada a respeito da habilidade de tocar o trombone baixo, tenor e alto, dentro de um contexto específico de um recital. Além do aspecto da performance, esse trabalho também pode contribuir com a prática profissional de professores de trombone que lidam com alunos de diferentes perfis, o que, em muitos casos, exige do músico uma certa versatilidade no conhecimento dos diferentes instrumentos da família do trombone. Vale enfatizar que existem trabalhos que se referem a esta prática pelo termo em inglês “*doubling*”, que pode ser entendido como a habilidade de tocar vários instrumentos da mesma família, tais como o trombone alto, tenor, baixo e contrabaixo (PIERCE, 2002, p.1). Murchison (2013) também utiliza esse termo para se referir a eufonistas que tocam tuba e vice-versa.

Dentre as obras escolhidas para esta pesquisa três já foram abordadas em contextos diferentes: a pesquisa de Ângelo (2014) que trata especificamente do gesto musical na interpretação de obras para trombone de Estércio Marquez Cunha (1941-) e o trabalho de Oliveira (2017) que traz “Uma Abordagem Interpretativa dos Três Estudos para Trombone à Vara e Piano’ do Compositor José Siqueira (1907-1985), cujo autor traz considerações sobre questões e decisões interpretativas para execução da obra. Vale salientar que a abordagem da pesquisa tratada aqui segue um viés diferente do abordado pelos dois autores citados, buscando compreender outras relações técnico-interpretativas do trombone. Dessa forma surge a seguinte questão de pesquisa: Quais são as estratégias de estudo técnico-interpretativo nos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital utilizando os três instrumentos nas obras *Criação n° 2* (Trombone baixo) de Flávio Lima (1959-), *Três estudos para Trombone Tenor* de José Siqueira (1907-1985), *Música para Trombones e Percussão* (trombone baixo, tenor e alto) e a *Música para trombone n° 4* (trombone alto) de Estércio Marquez Cunha (1941-).

Dessa forma, este trabalho está organizado em quatro partes que tratam desde os aspectos relacionados às características do trombone até a prática do *doubling*. A primeira parte traz considerações a respeito da organologia do trombone baixo, tenor e alto e uma breve abordagem histórica do instrumento, levando em consideração o desenvolvimento e utilização dos três trombones em diferentes momentos da história. A escolha das questões

abordadas neste capítulo foi baseada primeiramente na importância de apresentar as peculiaridades organológicas de cada um dos instrumentos, bem como, deixar explícito as diferenças que exercem influência na prática do *doubling*. Em seguida, apresentamos uma abordagem histórica sobre o trombone, buscando trazer informações pertinentes que vão desde o seu surgimento até a sua modernização. Isso tem como objetivo trazer informações a respeito da literatura histórica dos três trombones, tendo em vista que muitas delas ainda não estão disponíveis em língua portuguesa.

Na segunda parte, trazemos considerações a respeito dos estudos de rotina, buscando compreender aspectos gerais pertinentes à área dos metais, seguindo para uma abordagem mais específica relacionada ao trombone. A partir disso, buscamos enfatizar o estudo de rotina a fim de compreender os principais fundamentos que estão presentes nesse tipo de estudo e o que realmente é abordado em cada dos estudos técnicos, seja no trombone baixo, seja no tenor ou alto, considerando suas peculiaridades. Por fim, trazemos uma pequena discussão e uma proposta a respeito da possibilidade de utilização da prática deliberada enquanto recurso no estudo do trombone. Esse tema é abordado neste capítulo devido à importância do estudo de rotina na vida do trombonista. Os exercícios desenvolvidos nas rotinas de estudo acompanham toda a vida profissional de um trombonista e por isso consideramos importante abordar esse tema e discuti-lo em consonância com a prática do *doubling*.

Na terceira parte, apresentamos inicialmente uma discussão a respeito dos trabalhos produzidos no Brasil relacionados ao trombone, bem como, discutimos a prática do *doubling* presente em publicações acadêmicas fora do Brasil. Em seguida, abordamos a formatação dos estudos de rotina em função da prática do *Doubling* por parte dos trombonistas entrevistados, buscando compreender seus principais conceitos e fundamentos utilizados em suas rotinas. Dando continuidade, tratamos das principais diferenças e similaridades na prática do *Doubling* por parte dos entrevistados, levando em consideração suas particularidades.

Na quarta parte, trazemos algumas considerações gerais sobre a preparação de um recital, utilizando o trombone baixo, tenor e alto, trazendo também algumas propostas de como proceder diante do desafio de atuar em um recital com trombones de características diferentes. Em seguida, abordamos especificamente a prática do *doubling* na experiência da preparação do recital por parte do autor deste trabalho, trazendo os principais aspectos da rotina diária de estudos. Por fim, traremos uma discussão, por meio de uma abordagem que leva em consideração o estudo sistemático de trechos selecionados que apresentaram difícil domínio técnico em cada uma das obras.

1.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Entendemos que no processo da pesquisa acadêmica existem alguns fatores que são fundamentais em seu desenvolvimento e um deles é a metodologia. Por meio dela, situamos em qual campo a pesquisa se encontra e estabelecemos alguns critérios técnicos e práticos que irão desencadear ações específicas que buscam realizar os objetivos e assim caminhar em direção a uma possível resposta à questão de pesquisa.

O caminho pelo qual se propõem a obter o conhecimento científico deve sempre ser direcionado por procedimentos técnicos e metodológicos bem definidos visando fornecer subsídios necessários na busca de um resultado provável ou improvável para a hipótese pesquisada, além de auxiliar na detecção de erros e na tomada de decisão do cientista. (PRAÇA, 2015, p. 73-74)

Levando em consideração a abordagem do problema, esta é uma pesquisa *qualitativa*, pois o trabalho busca trazer aspectos e respostas através da análise dos procedimentos técnicos ao estudar mais de um trombone para se alcançar um fim que é a realização de um recital. A pesquisa qualitativa

considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. [...] O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. [...] Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70)

Dessa forma, os dados qualitativos serão analisados, interpretados e buscar-se-á compreender os significados das informações obtidas em campo. Como vimos acima, a abordagem qualitativa busca compreender todo o processo dentro da situação estudada, e tenta descrever e compreender todas as informações encontradas em campo.

Podemos ver que as decisões metodológicas são fatores fundamentais para que uma pesquisa apresente resultados consistentes. Compreendemos que este trabalho tem por objetivo investigar uma prática artística por meio da preparação técnica-interpretativa de uma performance musical nos trombones baixo, tenor e alto. O trabalho aqui apresentado trata de uma *pesquisa exploratória*, pois busca investigar mais informações sobre a prática do *doubling* na família do trombone. De acordo com Gil (2007), a pesquisa exploratória:

[...] tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Pode-se dizer que essas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias (*sic*) ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. (GIL, 2007, p. 41)

Tendo em vista que o tema aqui exposto já é tratado na literatura por meio de outras abordagens, como por exemplo, a prática do *doubling* em outros instrumentos, este trabalho busca explorar um pouco mais o assunto, com o intuito de trazer novas contribuições.

Inicialmente foi desenvolvido neste trabalho uma revisão bibliográfica, por meio da qual foram pesquisados artigos de periódicos, monografias, dissertações e teses que tratam da performance do trombone, sobretudo, aqueles trabalhos que abordam a prática de mais de um instrumento por um único músico. Foram consultadas as principais revistas acadêmicas da área de música no Brasil, no Banco de Teses e Dissertações (BDTD) e nos repositórios de universidades brasileiras e de alguns outros países. Com base nos trabalhos encontrados na revisão de literatura foram escolhidos aqueles que possuem relação direta com o tema de pesquisa e que servem de apoio ao referencial teórico.

A escolha do repertório a ser preparado foi baseada no critério de obras contrastantes em suas características e sua textura, bem como nos aspectos técnicos e idiomáticos contidos nas obras escritas originalmente para cada um dos instrumentos. Duas das obras são do mesmo compositor Estércio Marquez e são peças representativas no repertório brasileiro para trombone, pois uma delas é uma das poucas obras brasileiras escritas originalmente para trombone alto solo. A outra composição é também bastante significativa, pois foi escrita para trombone baixo, tenor e alto a ser executada pelo mesmo intérprete. As outras duas obras possuem características mais tradicionais no que se refere à textura, sendo uma delas a *Criação n° 2* para trombone baixo e piano de Flávio Lima e os *Três estudos para trombone tenor a vara e piano* de José Siqueira. Essas obras foram também escolhidas por explorarem diversos recursos técnicos do trombone tenor e baixo, possibilitando um maior aprofundamento na investigação das melhores estratégias para executar os três em uma performance.

Foi aplicada uma entrevista semiestruturada com 6 trombonistas brasileiros ativos profissionalmente, que tocam dois instrumentos ou mais da família do trombone, ou seja, que praticam ou já praticaram *doubling*. A escolha da entrevista como recurso de coleta de dados leva em consideração a profundidade na obtenção de dados que norteiam este trabalho, buscando obter informações específicas a respeito do assunto, sendo esta uma das características da pesquisa exploratória. Os entrevistados foram questionados sobre aspectos técnicos e interpretativos que devem ser considerados na preparação de um recital em que se utilize dois trombones ou mais, de calibres diferentes. Duas entrevistas foram realizadas via Skype™ devido a distância de sua cidade de residência; quatro entrevistas foram realizadas

pessoalmente. Foram utilizados o gravador do computador e do celular para realizar as gravações com prévia autorização dos entrevistados.

Após esta etapa, as entrevistas foram transcritas e os dados coletados passaram por um processo de análise e estruturação, servindo inicialmente como referência para a construção de estratégias para a preparação das peças que fazem parte da pesquisa. Para direcionar o processo de preparação do recital foi utilizado um conceito que é trabalhado a partir da Teoria Social Cognitiva (TSC) que foi desenvolvida pelo psicólogo canadense Albert Bandura que estuda o comportamento humano. “Na perspectiva sócio-cognitiva, o indivíduo possui certas capacidades (simbolização, antecipação, auto-reflexão, aprendizagem vicária e auto-regulação) que o auxiliam a direcionar sua vida e fazer escolhas” (CAVALCANTI, 2009, p. 19).

A realização de anotações na partitura, para registrar dificuldades e pontos que precisam ser trabalhados com mais atenção, é um dos recursos que serve de apoio no processo de preparação das obras. Ao final serão selecionados os trechos das obras que apresentaram maior desafio técnico e traremos considerações a respeito de como preparar esses trechos de maneira sistemática.

As estratégias que foram estabelecidas para o estudo foram aplicadas em todas as obras do repertório escolhido para realização do recital. Partimos de uma perspectiva macro, em que foram tomadas decisões e escolhas de estratégias que considerem as diferenças organológicas de cada instrumento e as implicações técnicas que resultam na mudança de um para outro. Além disso, estabelecemos estratégias que levam em consideração as dificuldades particulares de cada um dos trombones (baixo, tenor e alto). Após todo o processo de estudo das obras e a realização do recital, foram selecionados trechos que apresentaram dificuldades técnicas relevantes seguidos das estratégias que foram utilizadas para as possíveis resoluções.

2 TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS EM DIFERENTES ÉPOCAS

2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO TROMBONE

O trombone é um instrumento que apresentou diversos formatos no decorrer da sua história. De acordo com Guion (2010), essa palavra “trombone” tem se referido a uma série de diferentes instrumentos, projetados de acordo com diferentes princípios para poder tocar diferentes estilos de música. Houve momentos em que este instrumento foi fabricado apenas em seu formato mais conhecido (campana e uma vara), como também foi e tem sido fabricado em outros formatos, como é o caso do trombone de pisto apenas com válvulas. Depois esse mesmo instrumento passou a receber um gatilho a ser acionado pela mão esquerda, que é acionado em combinação com a vara. Por sua vez a vara, característica peculiar do trombone, tem sua primeira aparição por meio de imagens da época no final do século XV. Conforme podemos observar:

Em algum momento do século XIV, os construtores de instrumentos redescobriram como dobrar os tubos de metal e fazer trompetes dobrados. A vara foi inventada um pouco mais tarde. No início o instrumento inteiro era um tubo alongado a partir de um bocal. A vara dobrada em forma de ‘U’ tão familiar nos dias de hoje foi desenvolvida ainda mais tarde, pois a primeira aparição em imagens é do final do século XV. Existe um consenso acadêmico geral quanto a isso, nenhuma dessas afirmações é duvidosa.¹ (GUION, 2010, p. 13, tradução nossa)

Podemos ver que existem evidências de que a história do trombone está atrelada à história do trompete, pois foi a partir de modificações neste que os construtores de instrumentos chegaram ao trombone. Ou seja, com a redescoberta, na Europa no século XIV, da técnica de dobrar os tubos com chumbo ou alguma outra substância dura dentro, permitindo martelá-los conservando a sua forma; a vara corrediça e com ponta em formato de “U” viria a se desenvolver até o seu surgimento no final do século XV. Essa técnica era muito conhecida na Roma antiga e na antiga Escandinávia, mas não era conhecida na Europa Medieval até sua redescoberta (GUION, 2010, p. 15).

De acordo com pesquisas do musicólogo alemão Heinrich Bessler que buscou examinar diversas peças polifônicas do início do século XV, procurando por assinaturas como *trompette* ou coisas similares, foi encontrada uma distinção entre o *trompette de guerre* e o

¹ Some time during the fourteenth century, European instrument makers rediscovered how to bend brass tubing and make folded trumpets. The slide was invented somewhat later. At first the entire instrument moved along an elongated mouthpipe. The U-shaped double slide so familiar today was a still later development, which first appears in pictures at the end of the fifteenth century. While there is a general scholarly consensus, none of these statements lacks doubters.

trompette des menestrel entre os anos de 1421 e 1468, até encontrar o termo *trompette saqueboute* que substituiu o *trompette des menestrel*. Ele argumentou que este seria um trompete de vara e o novo termo poderia se tratar de um intermediário entre o trompete natural e o trombone. Bessler foi também persuadido por uma ilustração pintada entre os anos de 1455 e 1461, em que ele interpreta como se um dos músicos da cena estivesse segurando um trompete de vara. No entanto, outros estudiosos discordaram desse ponto de vista, argumentando a impossibilidade de provar a existência de um trompete com vara baseado em uma pintura. Com a descoberta e a descrição do trompete *Billingsgate*, chegou-se à conclusão de que os trompetes nas pinturas de Bartolomeu Vivarini tratavam-se desse trompete. No entanto, conforme Guion (2010), trompetes com vara certamente existiram desde meados de 1410.

Conforme Guion (1996), a palavra “trombone” (que significa grande trompete em italiano) surgiu por volta de 1439; o termo alemão “Pousane” referindo-se provavelmente a um instrumento com vara já em 1363. Por outro lado, a palavra inglesa “Sackbut” teve sua primeira aparição em 1495.

Em 1906 um grande organologista chamado Francis Galpin trouxe uma grande contribuição para a história do trombone com um trabalho intitulado “The Sackbut: Its Evolution and History”. Neste trabalho, o Galpins explicou a história do exótico som do Sacabuxa. Antes desse trabalho de Galpin, acreditava-se que o sacabuxa era um instrumento muito antigo. Galpin apresentou seu trabalho à “The Association Musical in Londres” e confirmou com evidências de fontes primárias de que o Sacabuxa era uma palavra que se referia ao trombone, instrumento muito conhecido em sua época. Contudo, o estudioso mostrou que o sacabuxa não poderia ser um instrumento datado de antes do século XV. Foi descoberto também que o termo “Sackbut” (Sacabuxa) era apenas um dos nomes pelos quais o trombone era conhecido no início. Esse termo foi bastante utilizado na Inglaterra, mas nunca foi um termo universalizado, termos como “sagbutt”, “sacbut” e “shagbut” eram também populares. Por outro lado, os italianos chamavam trombone, e os alemães *Pousane* - derivados das palavras (*tromba* e *buzine*) que significa trompete. É provável que a palavra *Sackbut* tenha surgido no sudoeste da Europa - França, Espanha ou Portugal - em que o prefixo da palavra “Sac” significa puxar e “bu” que tem o sentido de empurrar.

Existiam outras palavras que também se referiam ao trombone no Renascimento. Existem documentos que vindos da Escócia do século XVI que tem o registro de pagamentos para músicos que tocavam o “*Trompete Daucht*”. Esse instrumento não foi usado fora da escócia como também não foi encontrado em nenhuma outra fonte após a década de 1530,

contudo outro termo relevante como o “Tuba Ductilis” pode ter sido encontrado em fontes dos séculos XVI e XVII. Escritores do século XVI consideravam essa expressão latina ao se referir ao trombone. “O livro personalizado de St. Omer”, um documento de 1609 que se refere às atividades musicais da escola jesuíta de St. Omer na França, dá nome aos instrumentos sistematicamente descrevendo assim o trombone como “Tuba Ductilis (vulgo Sacbottum)”.

Independentemente do nome pelo qual o trombone tenha sido conhecido, ele foi bastante utilizado na Europa continental na segunda metade do século XV, onde era um dos principais instrumentos nos grupos da alta capela. Não se sabe exatamente quando e onde o trombone foi inventado, mas acredita-se que tenha sido no norte da Europa, pois existiam músicos e fabricantes de instrumentos com sistema de deslizamento (vara) do norte que – como da Alemanha – foram bastante influentes nos países do sul como a Itália. O trombone se tornou um dos instrumentos musicais mais importantes no século XVI e boa parte do século XVII.

No século XVI, e durante a maior parte do século XVII, o trombone era um dos instrumentos profissionais mais importantes. No final do século XVII, a sua popularidade diminuiu em todos os centros, mas onde ela sobreviveu - principalmente a Áustria - continuou a ser implementado com grande sucesso. Na segunda metade do século XVIII, os principais compositores começaram a escrever mais uma vez para o trombone e, nas últimas décadas do século XVIII, o trombone era novamente um instrumento familiar em todos os lugares da Europa que tinham uma vida musical próspera. É a partir deste momento que o idioma moderno do instrumento pode ser rastreado. (HERBERT, 1997, p. 116, tradução nossa)

Os trombones que sobreviveram do século XVI e início do século XVII foram feitos na cidade de Nuremberg, local que era o principal centro de fabricação do instrumento. Em 1545 quando o rei da Inglaterra comprou trombones para trombonistas italianos da banda de sua corte, foi uma empresa de Nuremberg chamada Neuschel que forneceu os instrumentos. A ordem de compra dessa empresa refere-se ao pedido de cinco “grosse busonen” (trombones grandes) e um “ myttel busone” (trombone médio). É considerado que estes termos se referem, respectivamente, a baixo e tenor, pois o alto que nessa terminologia pode ter sido descrito como Kleine foi usado de maneira menos ampla no século XVI. Apesar da necessidade do rei em pedir cinco trombones baixo, no século XVII, o trombone tenor era referido como gemeine pousane (trombone comum ou usual) sugerindo uma utilidade mais ampla para este instrumento. O uso dos diferentes tamanhos de trombones é algo que se evidencia em informações do século XVII quando o compositor Praetorius trata a respeito dos trombones de uso mais comum.

A informação sobre como os diferentes tamanhos de trombones foram distribuídos torna-se mais clara no século XVII, quando o Praetorius fornece detalhes dos trombones no uso mais comum. Ele descreve quatro tipos de instrumento: o alto (Alto oder Discant Posaun) lançado em D ou E; o tenor (Gemeine rechte Posaun) se apresentou em A; o baixo (Quart Posaun ou Quint Posaun) em E e D; e o contrabaixo (Octav Posaun) lançou uma oitava abaixo do tenor com um intervalo de E1 a A3. Praetorius acreditava que o contralto tinha uma cor de som menos satisfatória do que o tenor, e diz que o trombone contrabaixo raramente era usado. (HERBERT, 1997, p. 118-119, tradução nossa)

Existia também o trombone soprano, mas era um instrumento raramente utilizado - quando isto ocorria era tocado provavelmente por trompetistas. Entende-se que este instrumento nunca se consolidou entre os mais utilizados pois foi introduzido no mesmo período em que o trompete adquiriu seu próprio idioma e um repertório claramente definido, sendo este de qualquer forma mais adequado que o trombone soprano.

2.2 ORGANOLOGIA E CARACTERÍSTICAS DO TROMBONE

O trombone é um instrumento da família dos metais de formato cilíndrico e que produz som por meio de uma coluna de ar que proporciona a vibração dos lábios em um bocal, equipamento bastante importante na produção sonora, pois, sem ele não é possível produzir som no instrumento de forma convencional. Esse instrumento possui uma família formada basicamente por seis trombones de tamanhos diferentes. São eles: o trombone contrabaixo, o baixo, o tenor, o contralto ou alto e o soprano. Iremos abordar aqui especificamente os trombones baixo, tenor e alto por serem objeto da pesquisa e estão entre os mais utilizados no meio profissional de orquestras sinfônicas, grupos de câmara, *big band*, entre outros. Fonseca (2008), em seu trabalho de mestrado, faz uma descrição minuciosa da estrutura e do funcionamento dos mecanismos presentes no trombone de êmbolo. O autor afirma que:

[...] o trombone se torna único dentre os demais instrumentos de metais por possuir um mecanismo tão diferente e, fisicamente, de difícil manuseio técnico. Esse mecanismo é constituído por um sistema de dois tubos paralelos conectados a uma das extremidades mais altas por um suporte físico e perpendicular (tubos internos). O bocal é encaixado na extremidade remanescente desses tubos (em local específico); a parte de conexão da campânula é presa a extremidade específica do tubo por um sistema de aperto externo (porca de encaixe), a qual será encaixada e rosca da [...] (FONSECA, 2008, p. 37)

Podemos ver que o autor se refere aos tubos que constituem a vara, deixando claro que uma das extremidades se conecta à campana enquanto a outra serve para colocar o bocal. A vara é dividida em 7 posições com distância semelhante de uma para outra e que se separam por intervalos de semitons descendente à medida que o tubo é aberto. Cada posição possui

uma série harmônica iniciada com notas fundamentais diferentes em cada posição, partindo da nota fundamental *si bemol* na 1ª posição e descendo de semitom em semitom até a nota *mi* natural na 7ª posição. Desta forma, o instrumento produz sons graves quando fica mais longo e sons agudos quando fica mais curto. É possível obter variações de altura também por meio da mudança da velocidade em que os lábios vibram no bocal em combinação com o movimento da vara. Esse mecanismo é semelhante nos instrumentos de pistões, só que as sete posições funcionam por meio de uma digitação com diferentes combinações dos pistões. Vejamos:

Todos esses ‘instrumentos tubulares’ conseguem, somente, tocar uma série reduzida de sons chamados de harmônicos naturais, os quais são produzidos pelo aumento natural da coluna de ar sobre os lábios – de forma geral, duas partes vibrantes. Para que este ‘instrumento tubular’ tenha uma série cromática de notas, é necessária utilização de pistões iguais aos trompetes modernos, ou um sistema de êmbolo como em nossos trombones. (FONSECA, 2008, p.16)

Como mencionado anteriormente, os trombones mais utilizados atualmente nas orquestras sinfônicas e em outros grupos tradicionais como bandas sinfônicas, quintetos de metais, entre outros, são os trombones baixo, tenor e alto. Estes três instrumentos possuem diferenças estruturais que proporcionam ao músico executante uma considerável influência na maneira de tocar cada um. Dessa forma, iremos focar na comparação das diferenças estruturais desses três instrumentos, tendo em vista a existência de outros trabalhos que tratam de especificidades organológicas do trombone, como é o caso de Fonseca (2008), já citado. Iremos apresentar os trombones tenor, baixo e alto, por serem os instrumentos os quais são objetos de estudo deste trabalho.

2.2.1 O Trombone Tenor

Desde o seu surgimento, o trombone é um instrumento que tem um formato cilíndrico e isso influencia diretamente em suas características sonoras. Em sua versão moderna o trombone tenor tem sua forma sem chave, bem como, modelos que possuem um sistema de chave ou válvula rotativa que é acionado com o polegar da mão esquerda por meio de um gatilho e que altera a afinação do instrumento. Vejamos na figura abaixo um trombone tenor sem chave.

Figura 1 - Trombone tenor profissional Sib – Modelo YSL – 610 Yamaha.²



O trombone tenor tem afinação em *Si* bemol mas é considerado um instrumento não transpositor, suas partituras podem ser escritas na clave de *Fá* na quarta linha, na clave de *Dó* na quarta linha e eventualmente encontra-se peças com passagens na clave de *sol*. Sua forma mais utilizada na música ocidental de concerto do século XXI possui uma válvula rotativa que é acionada por um gatilho ou chave, por meio do dedo polegar da mão esquerda do trombonista e que altera a afinação do instrumento para *Fá*. Isso permite que o músico consiga executar notas graves nas primeiras posições, além de possibilitar uma maior fluência na execução de determinadas passagens por deixar as posições um pouco mais próximas. Existem diferentes tipos de válvulas no mercado com propostas diferentes de passagem de fluxo de ar, bem como de resistência interna de sopro quando é acionada. Abaixo podemos ver alguns exemplos.

Figura 2 - Válvula Rotativa Tradicional.³



² Disponível em: https://br.yamaha.com/pt/products/musical_instruments/winds/trombones/ysl-610_630/index.html. Acesso realizado em: 03/mar./2020.

³ Disponível em:
<https://sites.google.com/site/trombone24horas/> Acesso realizado em: 03/mar./2020.

Figura 3 - Válvula de Fluxo Axial.⁴



Figura 4 - Válvula de Fluxo Livre (Free Flow Valve).⁵



Todas essas válvulas têm a mesma função, no entanto, sua construção e a proposta de resposta técnica são distintas. Na figura abaixo podemos ver um trombone tenor com válvula tradicional:

Figura 5 - Trombone tenor profissional em Sib/Fá – Modelo 42B Vincent Bach.⁶



4 Disponível em: <https://www.edwards-instruments.com/news/2005/12/16/new-trombone-linkages/> Acesso realizado em: 03/mar./2020.

5 Disponível em: <https://www.sanganxa.com/instrumento/trombon-courtois-ac421-bha-new-york/> Acesso realizado em: 03 mar.2020.

6 Disponível em: <https://www.bachbrass.com/instruments/trombones/professional/42b> Acesso realizado em: 03 mar. 2020.

A mudança de afinação do instrumento acontece porque esse trombone possui um tubo adicional integrado a sua estrutura principal e que amplia o tamanho do instrumento quando a válvula é acionada. Assim, o prolongamento do instrumento que seria proporcionado por meio da abertura da vara é compensado pelo tubo que fica próximo à campana e à volta de afinação geral, lembrando que este tubo tem uma volta de afinação própria. Esse mecanismo permite de maneira prática com que a 1ª posição com a válvula acionada seja equivalente a 6ª posição sem acionar a válvula e que a 2ª posição com a válvula seja equivalente a 7ª posição sem a válvula. Vale salientar que ao acionar essa válvula o trombone passa a ter 6 posições ao invés de 7. Isso acontece devido à regra: a cada 6% de comprimento de tubo adicionado ao trombone, baixa-se a altura da nota em meio tom, ou seja, as posições ficam mais distantes uma da outra, diminuindo conseqüentemente a quantidade. Esse sistema de válvula foi inventado pelos músicos Prussianos Stölzel e Blühmel em 1814, sendo usado inicialmente no trompete e na trompa, pois o trombone já era um instrumento cromático e acreditavam que não precisava de válvula. Contudo, uma empresa de fabricação de instrumentos de Berlim de Gabler e Griesling e Scholott passou a fabricar em 1818 o trompete, a trompa e o trombone apenas com válvulas. Esse mecanismo facilitava a flexibilidade e a execução de passagens rápidas. Havia muitos tipos de válvulas sendo fabricadas nesse período, mas as mais significativas eram a válvula de pistão e a válvula rotativa (GUION, 2010). Podemos ver que a combinação de uma válvula rotativa com a vara em sistema de êmbolo veio surgir mais tarde. Vejamos:

Em 1839, Sattler introduziu um design inovador no qual uma única válvula operando com o polegar esquerdo do músico, comumente chamado de gatilho, foi adicionada à campana de um trombone de vara. Na época, os trombones tenor alemães eram instrumentos com vara corrediça em Bb e os trombones baixos eram ostensivamente em F. Um instrumento em Bb com diâmetro maior era chamado trombone tenor-baixo (ou muito provavelmente trombone baixo), e foi nesse instrumento que Sattler adicionou uma válvula. Com a válvula acionada, o instrumento tinha um fundamental FF, assim como o trombone baixo em F. Isto proporcionou seis séries harmônicas, preenchendo assim mais o espaço entre o pedal da primeira posição e a segunda parcial mais baixa. Isso também proporcionou com que as séries harmônicas da sexta e a sétima posições estivessem disponíveis na primeira e na segunda, aumentando o número de posições alternativas a serem utilizadas (GUION, 2010, p. 61, tradução nossa).⁷

⁷ In 1839, Sattler introduced an innovative design in which a single valve operating with player's left thumb, commonly called a trigger, was added to the bell section of a slide trombone. At the time, German tenor trombones were slide instruments in Bb and bass trombones were ostensibly in F. A Bb instrument with a larger bore was called a tenor-bass trombone (or very likely a bass trombone), and it was to this instrument that Sattler add a valve. With the valve engaged, the instrument had a fundamental of FF, just like the bass trombone in F. It provide six overtones series, thus filling in most of the gap between the first position pedal and the lowest second partial. It also made the sixth and seventh position series available in first and second, increasing the number of useful alternative positions.

Até os dias atuais é bastante utilizado o trombone tenor em *Si* bemol com uma válvula transpositora em Fá. Esse instrumento se consolidou dentro do naipe de trombones da orquestra sinfônica e como um instrumento utilizado por muitos solistas. Isso é justificado pelo fato de que a chave possibilita aos trombonistas tocar passagens na região grave, principalmente, com mais facilidade, tendo em vista o aumento de posições alternativas, o que vem a tornar a execução do instrumento mais confortável para o músico. Além das diferenças de dimensões dos tubos, a diversidade válvulas, o tamanho da campana do trombone tenor também pode variar de 8" (oito polegadas) a 8 1/2" (oito polegadas e meia). É importante ressaltar que os modelos de trombones tenor sem a chave ainda são bastante utilizados, principalmente, pelos trombonistas que trabalham com música popular.

2.2.2 O Trombone Baixo

O trombone baixo é o instrumento mais grave dos aqui citados e é o maior em sua estrutura organológica. É afinado em *si bemol* mas é um instrumento não-transpositor, o mesmo possui duas chaves, sendo a primeira chave equivalente ao trombone tenor e tendo suas partituras escritas predominantemente na clave de *Fá* na quarta linha.

O sistema de rotores mais utilizado atualmente é composto por uma válvula em *fá* (primeira chave acionada com o polegar da mão esquerda) e outra em *sol bemol* (acionada pelo dedo médio da mão esquerda) que alteram a afinação do instrumento e que, conseqüentemente, quando acionadas, mudam as notas que podem ser produzidas em cada posição. Esse sistema de chaves é interligado a uma “bomba” que é acoplada ao formato primário do instrumento e que deixa o percurso da passagem do ar mais longo cada vez que a chave é acionada, criando assim uma ampliação no tamanho do instrumento e permitindo com que o trombonista toque em regiões mais graves sem precisar abrir a vara por completo. É importante salientar que o trombone possui 7 posições sem o uso da chave, no entanto, à medida que é acionada uma das chaves, o trombone passa a trabalhar com 6 posições que são distribuídas proporcionalmente ao tamanho da vara. No caso do trombone baixo se for acionada as duas chaves simultaneamente, o trombone passa a ter 5 posições e a distância de uma posição para a outra é distribuída também de maneira proporcional ao tamanho da vara. Isso acontece devido a mesma regra de 6% mencionada anteriormente, ou seja, a medida que é adicionado 6% de tubo na primeira chave, a vara passa a ter 6 posições, ao adicionar mais 6% de tubo, acionando as duas chaves, o trombone passa a ter 5 posições. O trombone baixo atual possui distintas formas de estrutura dos rotores (válvula rotativa). Existe o trombone

baixo com apenas um rotor, e o trombone com dois rotores que pode ser dependente ou independente. Assim,

O trombone baixo apenas com o rotor em Fá, trombone aparentemente muito semelhante aos trombones tenores atuais, contendo apenas uma válvula em Fá, porém a grande diferença entre os dois é o calibre que se torna mais largo no trombone baixo. O trombone baixo com 14.3mm enquanto o tenor possuindo 13.89mm de diâmetro (GAMA, 2019, p. 35).

Como o trombone baixo com apenas um rotor é muito semelhante ao trombone tenor moderno também com um rotor, não iremos nos ater aos detalhes desse instrumento, pois já vimos as características desse instrumento anteriormente. O que irá mudar na configuração do trombone baixo com um rotor é a proporção do calibre, sendo este um pouco mais robusto que o tenor. Por outro lado, o trombone dependente “possui dois rotores, um em Fá e outro que só pode ser acionado em conjunto com o primeiro rotor em Fá, tornando esse segundo rotor em Ré, logo o trombone será armado em Sib – Fá – Ré (...)” (GAMA, 2019, p. 35). É importante reforçar que nesse caso o primeiro rotor consegue funcionar isoladamente igual ao trombone tenor com rotor e o segundo rotor não funciona de maneira isolada, por isso o nome dependente. Existe esse mesmo trombone baixo com uma afinação em Mib quando acionado os dois rotores. Podemos ver na figura abaixo:

**Figura 6 - Trombone baixo profissional dependente em Fá/Mib –
Modelo 50B2L Vincent Bach.⁸**



O trombone independente possui duas chaves que podem ser acionadas isoladamente e simultaneamente fazendo com que todos os tubos se conectem.

Trombone Baixo com rotores independentes: é um instrumento que possui dois rotores que podem ser usados cada um independentemente do outro e também em conjunto. [...] Existem duas variações para esse tipo de trombone, O Armado em Sib – Fá – Sol – Mib e o armado em Sib – Fá – Solb – Ré. (GAMA, 2019, p. 36)

⁸ Disponível em: <https://www.bachbrass.com/instruments/trombones/professional/50b2l>. Acesso realizado em: 03 mar. 2020.

Desta forma, quando é acionada a primeira chave no trombone baixo tanto independente quanto dependente (usando o dedo polegar) da mão esquerda é possível alterar a afinação para *fá*, igualmente ao trombone tenor. Ao acionar a segunda chave (com o dedo médio da mão esquerda) do trombone independente sua afinação vai para *sol bemol*, o que permite com que a série harmônica que é tocada na 5ª posição sem a chave possa ser tocada na 1ª posição. Por outro lado, se acionarmos as duas chaves simultaneamente a afinação do trombone vai para *ré* permitindo tocar a série harmônica da 4ª posição com o uso da chave em *fá*, na 1ª posição, possibilitando ao trombonista tocar regiões mais graves de maneira mais natural. Na figura abaixo podemos ver o trombone baixo independente.

Figura 7 - Trombone baixo profissional independente em Sib/Fá/Gb – Modelo 50B3 Vincent Bach.⁹



Com o uso dos rotores as posições do trombone baixo sofrem algumas alterações igualmente ao tenor com um rotor. Ao acionar um rotor o número de posições deixa de ser 7 e passa para 6, sendo distribuída de maneira proporcional à vara do trombone e quando é acionado os dois rotores ao mesmo tempo, o trombone baixo passa a ter 5 posições também distribuídas proporcionalmente.

O surgimento desses mecanismos de dois rotores no trombone baixo surgiu no século XX em meados da década de 60, com o incentivo de alguns trombonistas baixo que atuavam em orquestras sinfônicas. Como podemos ver a seguir:

O trombone baixo modernodata da década de 1960, quando Allen Ostrander, Kauko Kahila e Edward Kleinhammer (trombonistas baixos da Filarmônica de Nova York, Boston Symphony e Chicago Symphony Orchestras respectivamente) convenceram os fabricantes a fabricar trombones com dois gatilhos. Uma única alavanca de polegar operava a válvula em F ou as duas válvulas juntas. No início, a segunda válvula era em E, mas a segunda válvula em Eb e D logo apareceram. Na década de 1970, válvulas independentes tornaram-se disponíveis. O primeiro ainda era em F, mas a segunda era em

⁹ Disponível em: <https://www.bachbrass.com/instruments/trombones/professional/50b3> Acesso realizado em: 03 mar. 2020.

G ou Gb. O uso desta válvula sozinho fornece ao músico posições alternativas adicionais, enquanto as duas juntas colocam o instrumento em D ou Db. (GUION, 2010, p. 61, tradução nossa)¹⁰.

Podemos ver que o trombone baixo é um instrumento de muitas possibilidades e recursos mecânicos. Nas figuras acima pode-se observar que as diferenças estéticas dos trombones baixo independente e dependente não são muito perceptíveis visualmente, mas isso exerce uma grande diferença para o trombonista que escolhe tocar um ou outro *setup*. Uma outra diferença que é importante considerar é o tamanho das campanas do trombone baixo que podem variar de maneira semelhante ao tenor entre 9" (nove milímetros), 9 1/2" (nove polegadas e meia), 10" (dez polegadas) e 10 1/2" (dez polegadas e meia). Dessa forma, em termos práticos podemos considerar que o trombone baixo é uma ampliação do trombone tenor tanto em estrutura quanto na mecânica.

2.2.3 O Trombone Alto

Por fim, o trombone alto é um instrumento que é afinado em *mi bemol* e como o trombone tenor e o baixo é um instrumento não-transpositor. As partituras para esse instrumento são escritas na clave de dó na 3ª e 4ª linha devido a região médio-aguda que o instrumento trabalha. É o menor dos três instrumentos aqui citados em sua estrutura e possui também 7 posições, partindo da nota *mi bemol* na 1ª posição até a nota *lá* na 7ª posição. No entanto, esse trombone tem uma vara significativamente mais curta em relação a vara do trombone tenor e do trombone baixo. Essa característica influencia consequentemente na distância entre as posições, que nesse caso serão muito mais próximas, o que normalmente torna-se uma dificuldade inicial para o músico que toca trombone tenor ou baixo e se propõe a tocar trombone alto. O calibre desse instrumento é fino, o que exige a utilização de um bocal muito menor que a do trombone tenor e ainda mais em relação ao bocal do trombone baixo. Alguns modelos possuem uma chave transpositora afinada em *si bemol* como é o caso do trombone 36H fabricado pelo grupo Conn-Selmer. Vejamos:

10 The modern bass trombone dates from the 1960s, when Allen Ostrander, Kauko Kahila, and Edward Kleinhammer (bass trombonists of the New York Philharmonic, Boston Symphony, and Chicago Symphony Orchestras respectively) persuaded manufactures to make trombones with two triggers. A single thumb lever operated either the F vlave or both valves together. At first the second valve was in E, but second valve in Eb and D soon follwed. By the 1970s, independent valves became available. The first was still in F, but the second was in either G or Gb. Using this valve alone gives the player additional alternate positions, while using both together puts the instrument in D or Db.

Figura 8 - Trombone alto profissional em Eb/Bb – Modelo 36H C.G.Conn.¹¹



Essa chave altera a afinação do instrumento que naturalmente é em Mi bemol para Si bemol e assim facilita a execução de passagens com maiores dificuldades técnicas de maneira parecida à proposta da chave no trombone tenor que também facilita a execução de trechos mais rápidos.

Figura 9 - Trombone alto profissional em Eb/D – Modelo Prestige 131 A. Courtois.¹²



Na figura 9 podemos ver um outro modelo de trombone alto com chave em Ré. Nesse caso, a chave facilita a execução de ornamentos como o trinado que são muito comuns no repertório *standard* desse instrumento. Quando o trombone alto não tem essa chave o músico deverá executar tal ornamento com os lábios.

11 Disponível em: <https://www.conn-selmer.com/en-us/instruments/band-instruments/trombones/36h> Acesso realizado em: 03 mar. 2020.

12 Disponível em: <https://www.towsa.com/wp-content/uploads/2018/08/trombones-antoine-courtois-catalogo.pdf>. Acesso realizado em: 04 mar. 2021.

Da mesma forma que existe uma grande variedade de trombones no mercado, também há uma variedade de bocais para trombone baixo, tenor e alto e as medidas de bocais diferem no que concerne à borda, abertura do cano e profundidade do copo - essas mudanças são mais significativas se o calibre do instrumento for diferente. Por isso, a escolha de um determinado bocal vai depender das necessidades do músico e de suas características individuais.

O bocal é um fator crítico na melhoria da produção sonora do trombone. Porém ao se escolher um bocal, não se deve esquecer dos fatores adicionais e características individuais, físicas e mentais do músico. [...] Portanto, variações pessoais são diâmetro do copo ou taça (do bocal) e o desenho da borda. Essas características estão relacionadas com as características individuais do executante. Outras, contudo, relacionam-se com o instrumento a ser usado, e são: profundidade da taça do bocal, curvatura da taça e largura; suporte e garganta, conicidade do orifício traseiro e – muito importante – distância de projeção. (FONSECA, 2008, p.64)

Podemos ver que conforme o autor o bocal é um aspecto essencial na produção de som no trombone e deve ser escolhido com atenção aos aspectos particulares de cada músico. É muito comum no início da trajetória musical o trombonista testar diferentes bocais para ver com o qual se adapta e se sinta mais confortável ao tocar. Em alguns casos, esse processo de mudança de bocais pode durar mais tempo, isso vai depender do acesso dos músicos a diferentes materiais e de sua maturidade em perceber que tipo de equipamento (bocal) melhor se adapta às suas características físicas como por exemplo, o formato de sua embocadura ou mesmo à sua maneira de tocar.

Os trombones baixo, tenor e alto possuem significativas diferenças no tamanho de suas tubulações, com isso o tamanho do bocal a ser utilizado em cada um deles também é bastante diferente em suas proporções. Esse aspecto exerce influência direta na embocadura do trombonista e na aplicação das técnicas necessárias para a interpretação de uma obra, por exemplo. O uso de instrumentos com tamanhos variados, bem como a utilização de bocais específicos para cada um deles provocam respostas muito divergentes com relação ao uso da coluna de ar, sonoridade, articulação, resistência, provocando, assim, um desafio técnico, necessitando de certa maturidade para aquele que se dispõe a tocar os três.

3 A ROTINA DIÁRIA DE ESTUDOS

3.1 AQUECIMENTO E ESTUDOS DE ROTINA PARA INSTRUMENTOS DE METAIS

Para o desenvolvimento técnico/musical adequado de um estudante de música que escolhe tocar um instrumento de metal, seja ele, trombone, trompa, tuba, eufônio ou trompete, são necessárias muitas horas de estudo e prática. Inicialmente, é recomendado que essa prática seja orientada por um músico mais experiente ou por um professor específico do instrumento o qual o aluno escolheu tocar. Esse profissional irá orientar o estudante em seus primeiros passos na prática instrumental, direcionando quais exercícios devem ser feitos e como devem ser praticados para que assim o aluno não desenvolva maus hábitos que venham prejudicar sua trajetória musical. É importante ressaltarmos que para tocar os instrumentos citados acima existem alguns fundamentos. Entendemos por fundamento ao “[...] conjunto de princípios básico de um ramo de conhecimento, de uma técnica, de uma atividade [...]” (FERREIRA, 2010). Esses princípios são pontos norteadores do desenvolvimento técnico de determinada atividade, ou seja, está na base do processo de toda a construção técnica de uma certa prática.

O primeiro aspecto técnico a ser trabalhado por um instrumentista de metal no início dos estudos é a produção e sustentação do som. Por meio de uma investigação bibliográfica, Vecchia (2008) identificou constância de quatro fundamentos para se obter uma boa sustentação do som nos instrumentos de metais. “Portanto, a Respiração, Embocadura, Postura e Emissão do som foram os quatro pilares identificados como fundamentais para a produção e sustentação do som no trompete, trombone, bombardino, trompa e tuba” (VECCHIA, 2008, p. 18).

Apesar dos instrumentos citados acima possuírem os fundamentos técnicos muito semelhantes, eles possuem maneiras diferentes de serem abordados tendo em vista as diferenças organológicas que cada um deles possui, como: comprimento, espessura, uns possuem pistões, como o trompete, a trompa e o bombardino e outro possui vara corrediça, como é o caso do trombone. Esses aspectos influenciam diretamente na maneira de abordar cada fundamento prático dos instrumentos de metais.

Dessa forma é importante estar com esses fundamentos bem consolidados para se obter um resultado satisfatório nas situações de performance com os instrumentos da família dos metais. Conforme esses fundamentos vão se consolidando no domínio técnico do instrumentista, outros conceitos como flexibilidade, articulação, tessitura, escalas e afinação são abordados, sendo assim incorporados ao conjunto de habilidades necessários para se tocar

o instrumento de metal. “A iniciação é um momento importante em que fundamentos bem assimilados acompanharão o aprendiz nos seus estudos futuros” (VECCHIA, 2008, p. 32). É com base nesses conhecimentos que o estudante estabelece a forma como fará seu aquecimento e quais serão os exercícios que farão parte da sua rotina diária de estudos. Entende-se que:

No meio musical é comum que se use o termo ‘aquecimento’ referindo-se a exercícios de técnica organizados em grau de dificuldade crescente. Tais exercícios têm o objetivo de preparar a musculatura e a concentração do performer para suas atividades rotineiras, qual sejam, estudar isoladamente, ensaiar com seu grupo, apresentar-se em público ou para seu professor (aula). (RAY, S.; ANDREOLA, X., 2005, p. 24)

Ainda reforçando a ideia das autoras acima e apresentando a ideia de rotina diária de estudos podemos observar:

enquanto que o aquecimento prepara o músico para a prática do instrumento, estimulando e preparando os músculos, a rotina diária, engloba o trabalho de base realizado diariamente abordando questões e conceitos técnicos para o desenvolvimento e domínio do instrumento (ROCHA, 2016, p.9).

Conforme demonstra o autor, é importante salientar que o aquecimento é um processo distinto da rotina diária de estudos. O aquecimento instrumental enfatiza aspectos como respiração, notas longas, fluxo de ar, *buzzing* e sonoridade, preparando assim o corpo do músico para executar o instrumento. Esta é uma etapa muito importante para o início do estudo diário do instrumento ressaltando ainda a importância do aquecimento físico (sem o instrumento). Pereira (2013), em revisão bibliográfica, apresenta a posição de vários autores sobre a importância de um aquecimento físico que envolve uma breve rotação das articulações do corpo e o aquecimento aeróbico que poderia ser uma caminhada, uma corrida lenta ou simplesmente saltar. Após o aquecimento físico, o músico seguiria com o aquecimento instrumental (ROBINSON; ZANDER *apud* PEREIRA, 2013, p.4). Dessa forma, “todas as fases do aquecimento, seja ele físico ou instrumental, deverão, por uma questão de saúde física, serem feitos antes de qualquer hora de estudo, ensaio ou concerto, para prevenir possíveis lesões que possam aparecer futuramente” (PEREIRA, 2013, p.13).

Por outro lado, a rotina de estudos deve contemplar os principais fundamentos da prática de um instrumento de metal. Para trabalhar esses fundamentos e o desenvolvimento técnico instrumental é necessário a realização de uma série de exercícios técnicos que têm como objetivo desenvolver aspectos específicos de cada instrumento e que são recorrentes no repertório tradicional, tais como: flexibilidade, articulação, *staccato*, escalas, digitação e tessitura. A rotina diária de estudos é uma prática que vai servir como apoio tanto no desenvolvimento como na manutenção dos aspectos técnicos já adquiridos pelos

instrumentistas, por isso ela deve fazer parte tanto da vida musical de músicos iniciantes como de músicos avançados. Em revisão de literatura Santos (2017) afirma que:

Sobre o trabalho técnico dentro da rotina de estudos, os autores salientam que se deve dedicar um tempo do estudo exclusivamente para isso e que esse tempo deve ser compatível com seu nível técnico e objetivos (ou seja, quanto mais deficiente a parte técnica, maior prioridade a esse trabalho) (SANTOS, 2017, p.42)

Podemos observar que o desenvolvimento técnico está em função do tempo dedicado pelo instrumentista a essa questão nos estudos diários, principalmente se ele ainda apresenta muitas dificuldades técnicas. Para o instrumentista iniciante a rotina diária de estudos servirá principalmente para o aprendizado das técnicas necessárias para a execução do instrumento. Os músicos mais experientes organizam sua rotina de estudos diários de acordo com suas necessidades e demandas técnicas do repertório que está sendo estudado. Na organização de uma rotina diária de estudos é preciso também levar em consideração as características físicas de cada músico e suas maiores dificuldades e facilidades técnicas. Os instrumentistas mais avançados conseguem identificar seus pontos fracos e fortes para que assim organize uma rotina diária de estudos que respeite suas características. Entendendo os fundamentos como um suporte para o desenvolvimento e manutenção da técnica dos instrumentistas de metal, os exercícios que são realizados a partir deles podem ser personalizados pelo próprio músico conforme sua necessidade e seu nível de experiência.

3.2 ESTUDOS DE ROTINA PARA O TROMBONE

O estudo do trombone, bem como outros instrumentos da família dos metais, requer uma atenção minuciosa e um planejamento adequado para que o desenvolvimento técnico do músico consiga suprir as necessidades profissionais, bem como, as dificuldades que surgem gradativamente nas obras específicas para o instrumento. Para que a técnica do trombonista realmente satisfaça suas necessidades profissionais é necessário que ele tenha regularidade na sua prática instrumental. Johnson (2010) ao se referir ao *Basic Routines for Trombone* (1974) do trombonista Robert L. Marsteller afirma: “Este método é consistente com minha ideia de desenvolver habilidades técnicas além de músicas tecnicamente desafiadoras.” (JOHNSON, 2010, p. 16, tradução nossa). Dessa forma, existem alguns elementos que precisam ser trabalhados com atenção para que o estudo do trombone seja eficaz, dentre eles está o aquecimento assim como uma rotina diária de estudos técnicos que contemple os principais

fundamentos. Tanto o aquecimento quanto os estudos diários de rotina devem ser realizados de maneira organizada e com uma finalidade artística.

O estudo de exercícios técnicos é de suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento mais artístico, estilístico e musical. O fato de o estudante de trombone passar horas e horas a fio praticando o instrumento não garantirá que o mesmo seja um instrumentista de alta qualidade. (LEITE, 2018, p.40)

Estudar o trombone diariamente é um processo que requer disciplina e que o instrumentista tenha consciência do que está sendo trabalhado ao realizar determinado exercício e para que assim o faça de maneira correta e obtenha o melhor proveito. Leite (2015) em seu trabalho de conclusão de mestrado, aborda onze tópicos que fazem parte da rotina diária de um trombonista. São eles: respiração, vibração labial, notas longas, coluna de ar, articulações (destacado, ligado), flexibilidade, movimentação de vara, escalas e arpejos, registros extremos, intervalos e estudos melódicos. Desta forma, são “esses onze tópicos-fundamentos que julgamos serem primordiais e que devem ser praticados diariamente por todo e qualquer trombonista” (LEITE, 2015, p. 12). O autor, em seu trabalho, faz ainda uma breve exposição dos fundamentos mencionados e apresenta o ponto de vista de outros autores a respeito de cada um, bem como demonstra algumas propostas de exercícios.

A partir do trabalho mencionado acima, consideramos que a prática de tais fundamentos precisa ser permanente e devem estar em função do repertório que está sendo trabalhado pelo músico. Ao estabelecer uma rotina diária de estudos, o trombonista pode levar em consideração aspectos mais gerais da técnica do instrumento, caso não esteja trabalhando um repertório específico para ser tocado. Por outro lado, ele pode estabelecer uma rotina de estudos que direcione sua atenção aos principais aspectos técnicos que estão presentes no repertório que está sendo estudado. No primeiro caso, o músico terá uma rotina que leve em consideração fundamentos mais essenciais da técnica do instrumento e que estão presentes em boa parte do repertório. No segundo caso, o trombonista poderá enfatizar em seus estudos diários, fundamentos que estão mais presentes nas obras que ele está estudando. Para isso o instrumentista deverá fazer uma análise das obras solo ou do repertório do grupo ao qual faz parte e delimitar quais aspectos técnicos são mais recorrentes. Consequentemente, a rotina diária do trombonista vai sofrer pequenos ajustes de acordo com o trabalho musical que está sendo desenvolvido pelo trombonista.

Existem alguns estudos de rotina que já são um consenso entre os trombonistas e que podemos encontrá-los em trabalhos como o *The Remington Warm-Up Studies* que possui os

estudos de rotina do grande trombonista norte americano e ex-professor da Eastman School of Music, Emory Remington. São estudos voltados principalmente para o trombone tenor, mas que podem ser adaptados para o trombone baixo também. Este caderno de exercícios serve de base para muitos trombonistas até os dias de hoje, sendo uma fonte que é utilizada como referência para a organização dos exercícios contidos nos estudos diários. Outro caderno de estudos de rotina para trombone é o *Singing Approach to the trombone (and other brass)* do trombonista Charles G Vernon. Esse caderno de estudos tem um maior direcionamento para o trombone baixo, podendo ser utilizado e adaptado para trombone tenor.

Outro aspecto que devemos levar em consideração na rotina diária de estudos é a prática dos exercícios pensados de maneira musical. Ou seja, devemos realizar os exercícios de forma que o trabalho não seja meramente técnico e que as repetições não sejam realizadas de forma mecânica, mas que haja sempre uma intenção musical.

Entendemos que exercícios técnicos sem significados musicais reproduzidos de forma repetitiva e mecânica não melhoram a técnica do músico, pois não se referem às situações expressivas. Compreendemos que tais exercícios devem ser realizados somente em situações específicas para o aperfeiçoamento e/ou para adquirir certas habilidades motrizes básicas, entretanto é simplesmente um passo para a construção de um gesto musical que, por sua vez, só vai se qualificar como tal com intencionalidade expressiva. Não devemos confundir técnica com habilidade. (BOTELHO, 2018, p.72)

Para que isso de fato aconteça com consciência é importante que o trombonista já possua uma experiência musical, contudo, é importante que os trombonistas mais jovens sejam encaminhados por seus orientadores para esse tipo de prática. Entendemos que a rotina de estudos, apesar de apresentar elementos que são comuns aos trombonistas, também possui aspectos que são bastante particulares ao modo de tocar, aprender e de desenvolver habilidades técnicas.

3.2.1 Aspectos Técnicos – Postura, Respiração, Sonoridade, Articulação (*legato e détaché* ou *staccato*), Flexibilidade, Extensão e Resistência

Quando nos referimos à técnica, entendemos como a “maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo” (FERREIRA, 2010). Ao nos referirmos às questões técnicas do trombone, podemos considerar que são todos os procedimentos práticos que são aplicáveis para executar o instrumento. Dessa forma, percebemos que a técnica do trombone apresenta bastante semelhança com outros instrumentos de metais ao tratar dos procedimentos técnicos mais convencionais como respiração, fluxo de ar, produção do som, articulações

como o *staccato* (simples, duplo e triplo), *legato*, flexibilidade e extensão ou tessitura do instrumento.

Inicialmente, para que possamos desenvolver todos esses aspectos no trombone é importante salientar a importância de uma postura adequada para tocar o instrumento, tanto em pé quanto sentado. Ao tocar em pé, nós sugerimos que estejamos com o peso do corpo equilibrado nos dois pés, com a coluna ereta e sem curvatura no pescoço, ou seja, com a cabeça direcionada para frente. Ao tocar sentado sugerimos que o corpo do músico esteja confortável, mas de maneira que os pés fiquem apoiados no chão com as pernas em uma curvatura de 180°, a coluna precisa estar alinhada e livre de tensões, com a cabeça em uma postura que o olhar fique na linha do horizonte. É bastante importante que o músico se encontre em uma posição confortável para tocar o instrumento, livre de tensões físicas indesejadas que interfiram na performance. Por isso, a partir dessa postura, o instrumento deverá ser levado à boca e assim o músico irá produzir o som. Na medida que o músico conserva o hábito de manter uma boa postura ao estudar, isso vai facilitar no processo de respiração, pois isso facilita a expansão do pulmão em sua total capacidade.

Um dos elementos fundamentais no que se refere aos aspectos técnicos no trombone é a respiração e o fluxo de ar. A partir da respiração que é possível produzir o som e assim aplicar os demais procedimentos técnicos. O processo de respiração na execução do trombone trata-se do ato de inalar e expirar o ar dentro do instrumento, e assim manter um fluxo de ar contínuo. O fluxo de ar vai permitir com que os lábios do músico vibrem no bocal e assim o som seja projetado no trombone passando pelos tubos até ser projetado na campana. A partir daí temos a produção do som no trombone que é o primeiro passo no processo de execução das demais técnicas que foram mencionadas. A questão da produção do som e do desenvolvimento de sua qualidade no trombone envolve questões que não estão relacionadas apenas aos aspectos técnicos, mas também às referências que o músico possui. Desta maneira é muito importante que o instrumentista construa uma memória musical, por meio da apreciação de outros músicos mais experientes, a respeito do que é um bom som de trombone. Isso se aplica ao desenvolvimento da sonoridade tanto do trombone baixo, tenor ou alto. A partir desse ponto, o músico vai se apropriando do conceito de sonoridade construído a partir da apreciação e conforme o estudante vai praticando a qualidade do som vai se aprimorando.

Além dos aspectos relacionados à sonoridade, outra questão que é muito relevante na prática do trombone é a articulação. Esse termo refere-se à maneira como os sons são separados ou conectados ao se executar um exercício ou uma música, por exemplo. Para que isso aconteça é utilizado o próprio mecanismo do instrumento, em alguns casos, bem como a

língua. As articulações mais comuns que são trabalhadas nas rotinas de estudo diário do trombone são o *staccato* e o *legato*. A primeira articulação consiste na separação das notas dentro de um determinado trecho musical e essa separação é realizada por meio da pronúncia de sílabas enquanto se produz o som.

Dentro da articulação chamada como destacado (ou *staccato* em italiano), há uma série de pequenas variáveis. Isto se remete, no caso dos instrumentistas de metal, ao uso mais ou menos intenso da língua, onde a pronúncia de uma sílaba considerada mais branda ('da' em *staccato* simples) irá produzir uma articulação mais suave em comparação ao uso de sílabas consideradas mais pesadas ('ta' ou 'to' por exemplo) (LEITE, 2015, p. 26).

No caso do *staccato*, o fluxo de ar permanece contínuo e a língua articula sílabas como *Dá* ou *Tá*, o que gera uma breve interrupção na coluna de ar permitindo com que as notas sejam acentuadas. O *staccato* pode ser simples para trechos mais lentos onde o músico utiliza apenas uma das sílabas mencionadas anteriormente, como também pode ser duplo em trechos rápidos em que apresentem subdivisão rítmica binária. Para a execução do *staccato* duplo é comum encontrarmos nos métodos a recomendação de sílabas (*Dá – Ga* ou *Tá – Ka*), isso vai permitir uma maior agilidade da língua nas acentuações em trechos rápidos. No entanto, quando a subdivisão rítmica em determinado trecho musical rápido é ternária, a utilização da técnica do *staccato* duplo não é viável, portanto, nesse caso, utiliza-se o *staccato* triplo com a combinação de sílabas (*Dá – dá – ga* ou *Tá – tá – ka*). Existem diversos estudos em que os trombonistas trabalham essas combinações de sílabas no *staccato* simples, duplo e triplo.

Uma outra articulação que está bastante presente nos estudos de rotina dos trombonistas é o *legato*. Enquanto o *staccato* separa as notas, o *legato* conecta as notas, fazendo com que o músico toque um determinado trecho musical sem interrupções no som e na coluna de ar. O *legato* tem como possibilidade ser executado de maneira natural quando se utiliza apenas a estrutura do trombone de maneira que se produza a conexão das notas sem o efeito de *glissandos*. Esse *legato* é executado apenas com o sopro ininterrupto e o movimento da vara de uma posição para outra mudando de parcial harmônico, isso acontece no trombone, por exemplo, da nota *Fá2* para a nota *Sol2*. No entanto, não é possível executar o *legato* natural em todas as passagens do trombone, devido a sua característica organológica na qual apresenta uma vara com mecanismo de êmbolo.

No trombone há duas maneiras de execução das ligaduras, de forma natural que ocorre na mesma posição ou de vara em séries harmônicas diferentes (como os outros instrumentos de metais) e de forma artificial (característica única do trombone, com o uso da língua utilizando-se da sílaba 'Ro' quando não for possível

mudar de série harmônica ou quando a nota a ser ligada está na mesma linha de série harmônica do instrumento) onde o não uso da língua acarretaria o glissando ao invés da ligadura. (LEITE, 2015, p. 28)

Podemos ver que se formos aplicar a mesma técnica em determinadas regiões do instrumento em que as notas estejam na mesma parcial da série harmônica, ocasionará o efeito *glissando*. Para isso, o trombone possui a técnica do *legato* artificial ou *tenuto* termo que também é utilizado, que tem como possibilidade de ser realizado, produzindo a sílaba *ra* (o som do “r” nesse caso é produzido como se ele estivesse entre duas vogais) com a língua na passagem de uma nota para outra o que proporciona a execução do *legato* de maneira artificial. No entanto, “tocar legato é um grande desafio para o trombonista, não há escassez de autores tentando provar definitivamente que sua abordagem é o melhor método para obter frases legato perfeitas” (JOHNSON, 2010, p. 19, tradução nossa). Isso não é necessário nos instrumentos cuja digitação é com pistões, como o trombone de pistos, pois o legato já acontece de maneira natural em toda as passagens de notas do instrumento.

O estudo da flexibilidade no trombone é algo bastante necessário, pois o aprimoramento dessa técnica facilita a desenvoltura do trombonista no que se refere às conexões entre as notas de uma série harmônica de uma mesma posição, bem como na combinação de notas que estejam localizadas em posições diferentes e consequentemente em séries harmônicas diferentes.

Os exercícios de flexibilidade, comumente conhecidos como *lip slurs*, são extremamente importantes para o desenvolvimento técnico do trombonista. Como cada parcial é basicamente limitada a sete notas, os trombonistas devem ser capazes de fazer uma transição suave e eficiente em toda a série de 80 harmônicos. A suavidade é o objetivo principal de todos os exercícios de flexibilidade. O músico deve evitar choques entre as notas. (JOHNSON, 2010, p. 79-80, tradução nossa)

A flexibilidade permite com que o trombonista trabalhe o aspecto vertical do instrumento, fazendo com que o músico toque notas conectadas apenas com o apoio da coluna de ar e um leve ajuste dos lábios na passagem de uma nota para outra.

A extensão do trombone compreende todas as notas que são possíveis de serem tocadas desde a nota mais grave até a nota mais aguda que o instrumento permite. “O desenvolvimento da extensão, tanto para o agudo quanto para o grave, pode ser um desafio para músicos de metais, especialmente jovens estudantes em desenvolvimento” (BEGHTOL, p. 73, 2017). Existe uma tessitura que é recorrente no repertório tradicional do trombone tenor, baixo e alto, contudo a técnica dos trombonistas modernos tem se desenvolvido bastante, permitindo com que muitos músicos ultrapassem as extremidades que são recorrentes no repertório, principalmente com relação a região aguda.

A respeito de registros (notas) muito agudos ao tocar trombone, podemos dizer ser necessária uma pressão oposta à pressão ao tocar notas muito graves. Enquanto devemos obter um maior relaxamento ao tocarmos as notas pedais, quando se toca notas extremamente agudas há tensão em algumas partes do corpo, principalmente na região dos músculos faciais que cercam a boca e nos músculos abdominais. (LEITE, 2015, p.45)

A tessitura do trombone é algo que precisa estar no campo de domínio técnicos e que precisa ser trabalhado pelo trombonista que deseja desenvolver a qualidade da performance. Para que o trombonista esteja apto a se submeter aos diversos desafios que surgem no repertório para o seu instrumento é necessário que ele tenha o domínio de boa parte da extensão do instrumento. É importante que o músico desenvolva gradativamente sua capacidade de tocar tanto as notas mais agudas como também as notas mais graves do trombone especificamente no tenor e no baixo.

No caso da resistência, é importante que o trombonista mantenha uma regularidade tanto nos estudos de rotina quanto no trabalho com o repertório que pretende tocar. Esses dois aspectos são essenciais para manter o corpo e a embocadura preparados para uma situação de performance de longa duração. As dificuldades relacionadas à resistência surgem com frequência quando o músico não possui uma rotina diária de estudos bem estruturada, cujos fundamentos aqui abordados sejam trabalhados com consciência. Em outro caso, a resistência pode ser também afetada se algum aspecto da sua técnica ainda não esteja consolidado, como por exemplo, o domínio da região aguda do trombone e a maneira como o trombonista adquire esse domínio.

3.3 A TEORIA SOCIAL COGNITIVA E A PRÁTICA DELIBERADA COMO POSSIBILIDADES METODOLÓGICAS APLICADAS AO ESTUDO DO INSTRUMENTO

Entendemos que existem muitas possibilidades de se preparar para uma situação de performance, desde os aspectos técnicos até as questões vinculadas a motivação e organização dos estudos. Sendo estas duas últimas questões bastante pertinentes no processo de aprendizagem propomos o uso da Teoria Social Cognitiva como possibilidades na organização dos estudos do trombone, por meio do conceito de auto-regulação da aprendizagem. A auto-regulação da aprendizagem é um conceito que serviu de apoio e que pode ser uma referência para o desenvolvimento e aprendizado de habilidades na prática instrumental do trombone baixo, tenor e alto. De acordo com Cavalcanti (2009):

Auto-regulação é a capacidade de auto-ensino, ou seja, ser capaz de preparar, facilitar e controlar a própria aprendizagem, proporcionar *feedback* e julgamentos

quanto aos resultados, fomentar a motivação e a concentração. Um aluno autoregulado é aquele que usa estratégias próprias testando continuamente a sua eficácia, sentindo-se motivado a fazê-lo. (CAVALCANTI, 2009, p. 17)

A auto-regulação possui três sub-processos que interagem entre si de maneira integrada, que são: a auto-observação, o auto-julgamento e a auto-reação. “A auto-observação serve a duas importantes funções no processo de auto-regulação, a função de prover as informações necessárias para o estabelecimento de objetivos realísticos e a de avaliar o próprio progresso através desses objetivos” (CAVALCANTI, 2009, p. 20). Por outro lado, o auto-julgamento proporciona a “emissão de juízos de valor e atribuições relativos ao desempenho, comparando-o com os objetivos estabelecidos inicialmente”. Já no que se refere ao terceiro sub-processo, “a reação do indivíduo está sujeita a sua própria auto-avaliação: pode sentir-se satisfeito ou insatisfeito com seu desempenho” (BANDURA, 1978 *apud* CAVALCANTI, 2009, p. 19-20). Esses sub-processos foram norteadores na preparação do recital, bem como serviram de apoio para o desenvolvimento e aprimoramento das obras musicais nas três fases cíclicas que compõem o processo de auto-regulação acadêmica:

Fase antecedente: É anterior ao processo de aprendizagem e envolve planejamento, análise da tarefa e motivação pessoal [...] Fase do controle do desempenho: Envolve automonitoramento ou auto-observação, autocontrole, concentração e auto-instrução e ocorre durante a aprendizagem. As estratégias selecionadas na fase anterior são utilizadas com o objetivo de alcançar resultados positivos [...] Fase da auto-reflexão – Inclui auto-avaliação (autojulgamento), atribuições, auto-reações e adaptação. Esta fase se desenvolve depois da performance através da auto-avaliação dos resultados obtidos por meio das metas estabelecidas. (ZIMMERMAN, 1989 *apud* CAVALCANTI, 2009)

Essas três fases abordadas por Zimmerman serviram como mecanismo de planejamento, desenvolvimento da ação e avaliação dos processos de construção da performance. Essa abordagem de aquisição de conhecimento por meio do comportamento autorregulado esteve, nesta pesquisa, como ação norteadora da Prática Deliberada do instrumento, levando assim em consideração que “existe uma forte relação entre o comportamento auto-regulado e o acúmulo diário de horas de prática deliberada ao longo da vida do indivíduo” (SANTOS, 2017, p.19). O termo prática deliberada foi utilizado inicialmente por Ericsson, Krampe e Clemens (1993) e refere-se à

[...] uma atividade altamente estruturada, cujo objetivo explícito é melhorar o desempenho. Tarefas específicas são inventadas para superar fraquezas, e o desempenho é cuidadosamente monitorado para fornecer pistas sobre maneiras de melhorá-lo ainda mais. Afirmamos que a prática deliberada exige esforço e não é inerentemente agradável. Os indivíduos são motivados a praticar porque a prática melhora o desempenho. (ERICSSON *et al.*, 1993, p. 368, tradução nossa)

Podemos ver que a prática deliberada são ações que são tomadas por determinado indivíduo, buscando resolver questões práticas por meio de um planejamento de aprimoramento do desempenho em determinada atividade. Três aspectos otimizam o processo da prática deliberada:

Primeiro, a prática deliberada requer tempo e energia disponíveis para o indivíduo, bem como acesso a professores, material de treinamento e instalações de treinamento [...]. Segundo, o envolvimento na prática deliberada não é inerentemente motivador. Os artistas consideram fundamental para obter mais melhorias no desempenho (a restrição motivacional). [...] Finalmente, a prática deliberada é uma atividade de esforço que pode ser mantida apenas por um tempo limitado todos os dias durante períodos prolongados sem levar à exaustão (restrição de esforço). Para maximizar os ganhos com a prática de longo prazo, os indivíduos devem evitar a exaustão e limitar a prática a um valor do qual possam se recuperar completamente diariamente ou semanalmente. (ERICSSON *et al.*, 1993, p. 368 - 369, tradução nossa)

Dessa forma podemos considerar que é importante para o instrumentista possuir disponibilidade e os materiais necessários para sua prática, bem como uma motivação extra para a prática, tendo em vista que a prática deliberada nem sempre é tão prazerosa. Por fim, o estudante deve possuir concentração e saber administrar o tempo de estudo, para não usá-lo de forma improdutiva.

A prática deliberada em seu conceito fundamental é uma estratégia que pode ser aplicada no processo de desenvolvimento de habilidades em diferentes áreas. Essa estratégia pode ser utilizada como recurso de aprimoramento técnico que vai desde a área dos esportes até a área da música, para ser mais preciso, o campo das práticas interpretativas. O termo prática deliberada aparece de maneira bastante detalhada em um trabalho desenvolvido por Ericsson et al. (1993), em que os autores buscam investigar quais as circunstâncias ambientais e fisiológicas necessárias para se alcançar uma performance de alto nível. Os autores afirmam que já existiam pesquisas relacionadas ao desempenho que corroboram a eficácia do tempo de prática e dedicação a determinada atividade em relação ao resultado performático obtido. Pelo fato do tempo de prática exercer grande influência no resultado da performance, os autores buscaram compreender quais as características que estão presentes nessa prática permanente de determinada atividade e se elas podem ser calibradas para se obter melhores resultados. Vejamos:

Um relato que explica como a maioria dos indivíduos pode atingir um determinado estágio de desempenho de alto nível pode parecer inerentemente incapaz de explicar o desempenho excepcional de apenas um pequeno número de indivíduos. No entanto, se tal explicação empírica pudesse ser empiricamente suportada, então as características extremas dos *experts* poderiam ser vistas como tendo sido adquiridas por meio de aprendizagem e adaptação, e estudos de especialistas em desempenho

poderiam fornecer caminhos únicos sobre as possibilidades e limites de mudança nas capacidades cognitivas e funções corporais. (ERICSSON et al., 1993, p. 363, tradução nossa).

A partir disso os autores apresentam considerações a respeito do que pode ser inserido no processo permanente de prática diária de uma determinada atividade, para que se alcance a *expertise*. Para conceituar prática deliberada os autores procuram diferenciá-la do ato de trabalhar e brincar. Vejamos:

Considere três tipos gerais de atividades, a saber, trabalho, lazer, e prática deliberada. O trabalho inclui performance pública, competições, serviços prestados em troca de remuneração e outras atividades diretamente motivadas por recompensas externas. Brincar inclui atividades que não têm um objetivo explícito e que são inerentemente agradáveis. A prática deliberada inclui atividades que foram especialmente concebidas para melhorar o nível atual de desempenho. Os objetivos, custos e recompensas desses três tipos de atividades diferem, assim como a frequência com que os indivíduos os perseguem. (ERICSSON et al., 1993, p. 368, tradução nossa).

É importante salientar que os autores perceberam que o desempenho máximo de um indivíduo em determinada área não está ligado automaticamente apenas à experiência prolongada nesse campo, mas que mesmo um indivíduo muito experiente pode aprimorar ainda mais suas habilidades se assim empregar um esforço deliberado direcionado em sua prática. Contudo, é preciso que o agente que vai realizar esse esforço tenha ciência do que precisa ser feito no processo de prática, quais as tarefas que serão repetidas para alcançar determinado resultado. Logo após realizar essas tarefas por um período de tempo é preciso avaliar o progresso e os resultados obtidos. Para um músico experiente é mais natural realizar essa avaliação da própria prática, no entanto, para músicos mais inexperientes é preciso o acompanhamento de um professor para orientar e avaliar repetidamente o processo.

Dois fatores muito importantes no processo de realização da prática deliberada são a concentração e a motivação, pois tais elementos influenciam diretamente nos resultados do esforço empregado.

Músicos especialistas exercem muito mais esforço e concentração durante sua prática do que músicos menos habilidosos, e são mais propensos a monitorar e controlar sua execução, concentrando sua atenção no que estão praticando e como isso pode ser melhorado. (MCPHERSON; RENWICK, 2001, p. 169, tradução nossa)

Wigfield e Eccles (2000) trazem em seu trabalho uma discussão a respeito de uma teoria relacionada à motivação chamada “expectancy-value”, a qual podemos chamar de teoria de “valor-expectativa”. O modelo dessa teoria foi desenvolvido e pesquisado anos antes pelos próprios autores juntamente com colegas. “Em suma, as crenças de capacidade e expectativa são cruciais para a teoria da motivação do ‘valor-expectativa’ e também estão

presentes em outras teorias importantes. A definição desses construtos varia de acordo com as perspectivas teóricas” (ECCLES; WIGFIELD, 2000, p. 72, tradução nossa). Os autores realizaram um estudo relacionado à motivação com crianças e adolescentes e como podemos perceber eles compreendem que a motivação está relacionada às crenças dos indivíduos no que diz respeito às expectativas futuras no que se refere ao domínio de determinada atividade específica.

Uma outra teoria que pode é direcionada para a motivação é a *Flow Theory* que foi estudada por Csikszentmihalyi (1990) e que podemos compreender aqui como “Teoria do Fluxo”. De acordo com o autor:

São situações em que a atenção pode ser livremente investida para uma pessoa alcançar os objetivos, porque não há desordem para consertar, nenhuma ameaça contra a qual se defender. Chamamos esse estado de experiência de fluxo, porque esse é o termo que muitas das pessoas que entrevistamos usaram em suas descrições de como era estar em sua melhor forma: ‘Era como flutuar’, ‘Fui levado pelo fluxo’ [...] aqueles que atingem desenvolvem um ‘eu’ mais forte e mais confiante, porque mais de sua energia psíquica foi investida com sucesso em objetivos que eles próprios escolheram perseguir. (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p. 40, tradução nossa)

Burak (2014) apresenta um trabalho que traz considerações a respeito dessas duas teorias. Os seguintes critérios são necessários para o fluxo que podem ser aplicadas ao processo de motivação de estudantes de performance musical. A primeira teoria é a *Expectancy-Value* e a segunda é a *Flow Theories*. O autor faz uma revisão de literatura a respeito dessas duas teorias e de como elas podem contribuir para o processo motivacional de músicos da área da performance. Na teoria do “valor-expectativa”, o autor resume que se “a pessoa considera as tarefas atraentes, fáceis e lógicas com base na teoria; se ele acredita que irá realizar essa tarefa, ele estará motivado para realizá-la” (BURAK, 2014, p. 124, tradução nossa). Ou seja, o estudante ou o profissional experiente precisam acreditar que são capazes de realizarem determinada tarefa e vislumbrar o seu resultado para sentir-se motivado a desenvolver a atividade.

A percepção de um indivíduo realizando uma tarefa está relacionada à percepção de quão útil ele considera a tarefa no futuro. Para que um aluno esteja motivado a concluir uma tarefa, ele precisa valorizar e enfatizar o resultado. Além disso, o aluno precisa acreditar na realização da tarefa naquele momento ou no futuro. (BURAK, 2014, p. 124, tradução nossa)

Podemos ver que nessa teoria a motivação está bastante relacionada com as expectativas positivas da pessoa que pretende realizar a tarefa. Por outro lado, o autor também traz considerações a respeito da “Teoria do Fluxo”, como já citado anteriormente. O autor considera que:

Os seguintes critérios são necessários para o fluxo: atividades que exigem habilidades que desafie a pessoa, objetivos claros e *feedback*, concentração na tarefa em mãos, senso de controle, perda de autoconsciência e transformação do tempo. Embora a teoria do fluxo seja discutida como uma das teorias da motivação, o processo de fluxo é o ambiente de aprendizagem mais ideal baseado na teoria. (BURAK, 2014, p. 126, tradução nossa).

É possível inferir que o estado de fluxo é algo que está envolvido tanto no processo da aprendizagem e domínio de determinada atividade quanto no processo de motivação para a realização da tarefa. Nesse estado, o músico está completamente envolvido com a atividade e, conseqüentemente, seu nível de atenção está muito alto, ou seja, está completamente imerso no processo de aprimoramento ou realização plena da habilidade. O processo de motivação e atenção são mecanismos fundamentais na preparação da performance e contribui para a obtenção de resultados mais efetivos, sendo que a presença desses aspectos no processo de estudo permite uma maior conexão do indivíduo com a atividade. É preciso ter os objetivos claros e um planejamento realista em relação às tarefas que serão desenvolvidas diariamente, bem como das peças que se pretende tocar, para que o desafio não seja além das nossas capacidades atuais e isso venha desmotivar o músico durante o processo. O contrário também não é algo que contribui, pois se a tarefa é muito fácil em relação às habilidades do instrumentista, isso também pode ser um fator de desmotivação.

A prática requer muita concentração e a manutenção do foco no estudo é uma atividade considerada como não prazerosa, por isso a motivação é elemento fundamental para manter o foco e sustentar os esforços que a prática musical exige a longo prazo. Dessa forma, entender que os mecanismos motivacionais podem auxiliar o indivíduo na preparação da *performance* é importante para manter o foco na qualidade do aprendizado e melhorar os resultados da própria *performance*. (ALVES, 2013, p. 96)

Como podemos ver acima, a concentração é também um aspecto intrínseco da motivação e que influencia diretamente na qualidade do estudo, bem como nos resultados de curto e longo prazo. É por meio da motivação em alcançar determinado objetivo que nos submetemos a realizar uma determinada atividade, que nesse caso é estudar nosso instrumento. No entanto, existe a necessidade de se obter o melhor resultado durante o processo e para que isso aconteça é preciso realizar as atividades com uma atenção direcionada de maneira intencional. Torres (2017, p.242) afirma em artigo que aborda o tema atenção e prática deliberada que “no campo da música, pesquisas que envolvam atenção, memória e prática deliberada [...] ainda carecem de maior aprofundamento”.

Conforme Castle e Buckler (2009), a atenção e a concentração são coisas distintas embora que os dois termos sejam utilizados de maneira relacionada. Os autores dividem o foco de atenção em duas categorias, sendo elas a “seletiva” e a “dividida”. A primeira se

refere à atenção direcionada a apenas uma área ou atividade específica, como por exemplo, o estudo de um instrumento musical, trata-se de uma “concentração focada”; a segunda é quando dividimos nossa atenção em mais de uma tarefa ao mesmo tempo, ou seja, uma atenção “não focada” (CASTLE e BUCKLER, 2009, p. 14). Tanto uma como a outra pode ser utilizada em diferentes momentos a depender do que a demanda da situação nos exige. Os autores também abordam uma concepção do que seria concentração e de quais estratégias ajudam a adquirir e a manter esse processo cognitivo.

É estar totalmente imerso no aqui e agora, no presente. O passado e o futuro não são importantes. Seu foco no presente parece acontecer sem esforço. Existem duas estratégias para ajudar a obter e manter a concentração: 1 - Aprenda a aumentar a atenção às informações relevantes. Isso envolve treinar-se para focar em algo específico [...] você pode [...] praticar isso com algo simples, por exemplo, concentrando-se em uma vela acesa ou em sua respiração por períodos cada vez maiores. 2 - Aprenda a diminuir a atenção a estímulos irrelevantes. Isso envolve treinar-se para "excluir" qualquer coisa que possa atrapalhar sua concentração [...]. Novamente, você pode preferir praticar isso por meio de um exercício simples. Se você dirige um carro com o rádio ligado, desligue-o e tente se concentrar SOMENTE nas ações de dirigir, cada mudança de marcha, uso de seus espelhos, perigos potenciais à frente e assim por diante.... (CASTLE; BUCKLER, p. 16, 2009, tradução nossa)

Se observarmos com atenção, podemos ver a relação entre o entendimento dos autores a respeito da concentração com a teoria motivacional denominada “Teoria do Fluxo” de Csikszentmihalyi (1990), assunto já abordado aqui. Podemos ver que tanto a “Teoria do Fluxo” quanto a concepção do aspecto cognitivo da concentração está ligado ao quanto podemos ficar completamente imerso em uma atividade, ou seja, são questões que se complementam no que diz respeito para se obter um resultado efetivo em determinada prática. Podemos ver que existem várias questões que são necessárias em nossa prática instrumental, além dos aspectos técnicos e musicais. As questões até aqui abordadas são possibilidades que irão contribuir com uma prática mais consciente e, conseqüentemente, tendo como retorno um melhor aproveitamento no rendimento dos estudos.

Para executar um instrumento musical, um músico necessita ter controle e maestria sobre muitas habilidades simultaneamente. No que se refere ao instrumentista de sopro da área dos metais, como é o caso do trombone, o músico precisa conhecer a parte técnica do instrumento e como funcionam seus aspectos estruturais para que seu estudo tenha uma direção lógica. Além disso, o músico precisa minimamente ter um vocabulário de elementos musicais e habilidades prévias como a concepção de ritmo, a percepção dos parâmetros do som, a possibilidade de representação desses elementos em uma notação musical, entre outros. A partir disso, pode-se partir para o desenvolvimento de capacidades motoras que são primordiais para o domínio técnico de um instrumento musical, pois, estas habilidades são

somatórias e fazem com que o músico consiga adquirir cada vez mais experiência e intimidade com o instrumento. Ou seja, o domínio técnico do instrumento permitirá com que o músico explore uma diversificada quantidade de repertório. No entanto, vale salientar, que para se adquirir estas habilidades estruturantes faz-se necessário que o músico invista muitas horas de estudo no instrumento ao qual escolheu para expressar sua musicalidade, sabendo que a *expertise* só vem ser alcançada com muitos anos de estudo e prática consciente. Ou seja, “[...] o desempenho especializado é adquirido lentamente ao longo de muito tempo como resultado da prática e que os níveis mais elevados de desempenho e realização parecem exigir pelo menos cerca de 10 anos de intensa preparação prévia.” (ERICSSON et al., 1993, p. 368, tradução nossa).

À medida que o músico vai ganhando experiência, as questões a serem trabalhadas nas rotinas de estudos para as performances musicais vão ficando mais refinadas e o músico vai precisando ter um planejamento mais definido. Nesse planejamento, o músico deve levar em consideração o tempo de estudo, a qualidade da concentração e/ou atenção, horário do dia em que seu corpo responde melhor, quantidade de repetições dos trechos musicais da peça, quantidade de tempo até a obra escolhida ficar pronta. Estas são questões que estão a todo momento circundado a trabalho diário de um músico intérprete.

Ao executar uma música, um indivíduo coloca em operação uma tarefa previamente compreendida e armazenada em sua memória através de extensa prática, com uma diversidade de informações, incluindo desde movimentos finos do aparelho motor a padrões sonoros abstratos da linguagem musical. Nesta atividade estão complexamente envolvidos os processos da cognição humana, como a percepção visual, auditiva e tátil, além dos recursos da atenção. Somados a isso, estão os aspectos emocionais, relacionados não apenas ao significado do discurso musical a qual está comunicando, mas também à sua motivação e à ansiedade na performance. (QUINTÉRIO, 2017, p.17)

A partir daí, surgem algumas questões inquietantes: como usar proveitosamente essas horas de estudo obtendo o maior rendimento possível? Qual a maneira adequada de estudar o instrumento em vista a desenvolver uma determinada habilidade específica em determinado repertório? Quanto tempo deve-se trabalhar nas seções de estudo para desenvolver uma determinada técnica a ser aplicada em determinado trecho musical? Quais aspectos devem ser considerados no momento de preparação da performance além da preparação técnico/musical? Essas são questões inquietantes que estão no dia-a-dia de todo músico e que temos que lidar com elas tendo como base a experiência de músicos que já passaram pela mesma situação, bem como, por meio da produção científica voltada para performance musical. Podemos observar que as perguntas precedentes estão ligadas a uma questão comum que é a busca por um resultado técnico musical consistente através da aplicação de

procedimentos práticos na rotina diária de estudos. Portanto, podemos considerar a prática diária um elemento primordial para se alcançar determinado nível de *expertise* na execução de um instrumento musical.

A prática instrumental é algo que vem sendo estudado nos últimos anos com bastante atenção aos fatores que contribuem para a obtenção de resultados significativos na performance musical no curto e no longo prazo.

Para atingir um alto nível de proficiência de performance musical com fluidez e naturalidade é necessário muito trabalho. Esta longa jornada da aquisição de habilidades é uma atividade que tem sido estudada por pesquisadores de áreas da psicologia, neurociência e educação, a fim de entender como a mente humana processa o aprendizado e como seria uma prática eficiente para o desenvolvimento da *expertise*. Ao estudar vários aspectos da prática musical a pesquisa científica tem levantado informações que raramente são registradas/verbalizadas pelos músicos ou que nunca foram observados sistematicamente (como a preparação para um concerto ou o processo de memorização de uma peça). (QUINTÉRIO, 2017, p.17)

Conforme o que foi dito por Quintério, podemos inferir que apesar de muitos músicos possuírem um planejamento pessoal de preparação de uma performance, ainda está sendo desenvolvida, gradativamente, uma cultura de registro dessas informações. De acordo com Barros (2008) algumas temáticas são mais recorrentes na linha de pesquisa que trata do planejamento da execução instrumental. Vejamos:

As temáticas investigadas podem ter muitas ramificações, abordagens e especificidades, sendo que grande parte dos temas de pesquisa pode ser enquadrada dentro de algumas categorias temáticas de maior abrangência, como: a) Temáticas relativas à análise do comportamento durante o estudo; organização, características e tipos de prática; b) Temáticas que abordam as estratégias de estudo; c) Temáticas que abordam a representação mental da música e processos cognitivos envolvidos na memorização. (BARROS, 2008, p. 20)

Com base nesse autor, podemos ter uma ideia dos trabalhos que vêm sendo produzidos e o que tem sido abordado nas últimas décadas. Essas temáticas são muito importantes na preparação de uma performance musical e tem base para muito aprofundamento, tendo em vista a amplitude do campo das práticas interpretativas. No entanto, o foco desse trabalho é a preparação técnica de um recital que busca regular a rotina de estudo baseado em parâmetros pré-estabelecidos. Para isso, temos como base a estruturação de uma rotina de estudos que parte da leitura das obras até o momento da performance. É por meio do processo prático, recorrente dessas obras, que as habilidades necessárias para executá-las irão se aprimorando. No entanto, para que isso ocorra é preciso estabelecer uma rotina que leve em consideração aspectos como nível de concentração e de atenção nas sessões de estudo. Essas sessões precisam ser estabelecidas baseadas no nosso nível de foco ao realizar determinada atividade específica. Para desenvolver uma atividade de prática deliberada é preciso ter tais aspectos

como pontos norteadores das sessões de estudo bem como da posterior análise dos resultados das sessões. A análise das sessões serve como suporte que direciona o estudo em momentos posteriores, pois é com base nessa avaliação que se tem uma ideia do que precisa ser melhorado e por conseguinte deve-se investir mais tempo de estudo.

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRÁTICA DO *DOUBLING* NA LITERATURA E POR PARTE DOS TROMBONISTAS ENTREVISTADOS

Neste capítulo trazemos algumas questões sobre os trabalhos importantes que vêm sendo desenvolvidos no Brasil relacionados ao trombone, como também aqueles relacionados a esta pesquisa que foram produzidos no exterior. Em seguida, apresentamos recortes das entrevistas realizadas com os trombonistas que praticam *doubling*, levando em consideração a experiência de cada um e comentando suas escolhas.

4.1 PESQUISAS SOBRE O TROMBONE NO BRASIL E A ABORDAGEM DO DOUBLING NA LITERATURA

O Brasil tem apresentado uma significativa continuidade no processo de produção de trabalhos relacionados ao trombone graças aos cursos de graduação e pós-graduação em música, com linhas de pesquisa voltadas a performance. Os trabalhos resultantes dessas pesquisas têm apontado muitas questões importantes como “estudos que problematizam a técnica e a performance no instrumento; pesquisas relacionadas ao ensino do trombone; trabalhos que investigam a história do instrumento e repertórios” (SILVA; FEITOSA, 2018, p. 5).

Oliveira (2017), em sua pesquisa de mestrado, desenvolveu um trabalho no programa de pós-graduação da UFRN sobre os Três Estudos para Trombone e Piano de José Siqueira no qual ele traz propostas de preparação técnica e interpretativa, por meio do apoio de métodos como o Rochut (1928), Arban (2002), Gillis (1966) e Lafosse (1924). No mesmo sentido também na UFRN, Lima e Farias (2017) desenvolveram uma pesquisa na qual apontam “Estratégias interpretativas para trombone na obra Fantasia para Trompete e Trombone do Maestro Duda”, abordando-se questões relacionadas a elementos folclóricos do Nordeste que estão inseridos na obra. Conforme os autores, o conhecimento desses elementos auxiliará o trombonista, em vários aspectos relacionados à interpretação.

Outra pesquisa no mesmo direcionamento é a de Silva (2012), uma dissertação de mestrado que aponta os desafios do trombonista ao interpretar a obra *Inventiva nº 1 para Trombone Solo* do compositor Francisco Fernandes Filho, conhecido como maestro Chiquito. Esse trabalho traz um pouco da história do compositor, bem como, faz uma abordagem dos elementos técnicos, expressivos e estilísticos encontrados na obra e, por fim, suas concepções interpretativas.

Por meio dos exemplos citados, podemos ver que a literatura tem apresentado diversos trabalhos que buscam refinar os aspectos técnicos interpretativos em obras para trombone solo de compositores brasileiros.

Em uma abordagem mais pedagógica, Cardoso (2007) desenvolveu um trabalho de conclusão de curso em que faz uma breve análise do Método de Trombone para Iniciantes do professor Gilberto Gagliardi, sendo este um método muito importante na literatura do ensino e aprendizagem do trombone no Brasil. Também ao que diz respeito a pedagogia do trombone, Oliveira (2010) desenvolveu uma pesquisa de mestrado que trata de uma reflexão sobre métodos e ensino de trombone no Brasil, na qual é feita uma análise do conteúdo técnico e pedagógico dos mesmos. Também nesse mesmo sentido, Farias e Santos (2011) fazem uma abordagem crítica de dois métodos que trazem considerações a respeito da prática pedagógica para o trombone, *Arban's Famous Method For Trombone* (Editado por Carl Fischer) e o *Daily Drills and Technical Studies for Trombone* (Editado por C.K. Schlossberg).

Por outro lado, Lima (2013), também apresenta em um trabalho de conclusão de curso um estudo de caso a respeito do ensino e aprendizagem do trombone numa escola especializada da cidade de João Pessoa – PB. Na monografia o autor apresenta o programa desenvolvido pelo professor de trombone e ao mesmo tempo faz um aprofundamento, por meio de fatos históricos, do desenvolvimento do ensino de trombone na Paraíba. Gomes (2017) desenvolveu uma pesquisa de mestrado em uma linha de abordagem técnica

instrumental onde trata do estudo das técnicas de ligaduras e movimento da vara no trombone nos estudos melódicos do método Rochut. Decarli (2017) fez uma contribuição significativa com seu estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico para o trombone. Freitas (2017) também desenvolveu uma tese de doutorado que trata das práticas de performance do trombonista Zé da Velha no gênero choro, por meio da transcrição e análise de sete obras gravadas no CD solo *Só Gafieira!* de Zé da Velha e do trompetista Silvério Pontes de 1995.

Em sua dissertação de mestrado Barros (2014) desenvolveu um projeto de pesquisa na Universidade de Aveiro, onde ele trata da singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962-2010) por meio da teoria da intertextualidade. Através da metodologia utilizada pelo autor ele compara o texto escrito da partitura, o texto dito no áudio e a análise do corpo na interpretação da obra “Três peças para trombone e piano - ‘Humoresca, Noturno e Tarantela’” de José Alberto Kaplan (1935 - 2009). Reis (2016), por sua vez, desenvolveu recentemente uma importante pesquisa a respeito da Escola Brasileira de Trombone fazendo um direcionamento para as práticas pedagógicas desenvolvidas. O autor faz uma análise das influências internacionais que recebemos no ensino do trombone no Brasil e os resultados pedagógicos que isso provoca na performance e pedagogia do trombone. Conforme o autor, no Brasil não se tem uma escola de trombone definida, mas sim uma mistura de várias propostas:

Pelo que se tem pesquisado, no caso brasileiro, ainda não se tem uma definição muito clara (uma padronização, uma sistematização) de como se deve tocar, estudar, interpretar e/ou mesmo ensinar, ainda não se tem uma definida escola. Na verdade, como em qualquer outro aspecto sócio histórico, o Brasil constrói sua escola de trombone a partir da mescla (uma verdadeira e proveitosa miscelânea) de atributos e concepções de outras escolas que se julguem relevantes para os adeptos do trombone no país, que é de muita valia, pelo fato de poder-se buscar e escolher o melhor do que já se tem provado e experimentado, otimizando os métodos e metodologias para um melhor entendimento, o que poderá resultar na edificação de uma escola efetivamente funcional em variados (se não em todos os) aspectos. (REIS, 2016, p. 50)

Vemos que o estudo do trombone aqui recebe influências de vários locais do mundo, por isso, estamos amadurecendo cada dia mais a performance do trombonista brasileiro e as estratégias pedagógicas utilizadas pelos professores. Observamos que as pesquisas apontam em sua maioria para a pedagogia e a performance do trombone e isso tem trazido contribuições pertinentes que nos ajudam a compreender melhor a área do ensino do trombone e os aspectos técnicos interpretativos no cenário Brasileiro. No entanto, o uso do termo escola de trombone como maneira de categorizar elementos técnicos utilizados por

determinado professor para o estudo do trombone ainda é um pouco confuso. De fato, existem características específicas na maneira de tocar e de ensinar de trombonistas de determinadas nacionalidades, mas é difícil usar a junção desses elementos como critério para categorizar uma escola brasileira de trombone.

Marston (2011) desenvolveu uma pesquisa a respeito de técnicas pedagógicas utilizadas pela professora de trombone da Universidade do Norte do Texas, Jan Kagarice. Nesse estudo ela investiga diferentes abordagens pedagógicas que exercem influência no ensino dos instrumentos de metais. A primeira abordagem tratada pela autora é a Comportamental, ou seja, parte da ideia de que “é assim que você deve parecer quando toca”. “O comportamento é um ramo da psicologia que codifica as ações humanas de acordo com o que é observável e esquematiza fatores, como estruturas cognitivas ou emoções, que são hipotéticos na medida em que só podem ser inferidos de sua existência” (MARSTON, 2011, p. 56, tradução nossa). A autora cita a *Encyclopedia of the Pivot Sistem* publicada em 1942 pelo trombonista Donald Reinhardt como sendo um trabalho seminal na abordagem comportamental de ensino de instrumento de metais, visto que vários outros trabalhos posteriores tenham surgido dele. Esse trabalho está categorizado dentro dessa linha, pois baseado em sua experiência pessoal ao tocar trombone, o autor apresenta instruções precisas de detalhes técnicos que são necessários para tocar, ou seja, uma abordagem que foca na mecânica e que a música se submete a esses procedimentos técnicos.

A outra abordagem de ensino e aprendizagem de instrumentos de metais é a Conceitual, ou seja, parte da ideia de que “isso é o que você deve soar quando toca”. Essa abordagem foi amplamente propagada pelo ex-tubista da Orquestra Sinfônica de Chicago Arnold Jacobs. Conforme Loubriel (2005 apud Marston, 2011, p. 68-69), *song and wind* é um dos atributos que podem ser usados para descrever a metodologia de Jacobs. Vejamos:

Song refere-se à noção de Jacob de ‘cantar com os lábios’ ou a abordagem de tocar de instrumentos de metais primeiramente com uma mentalização do som, como é feito no canto, em vez de uma manipulação do instrumento. Do ponto de vista acústico, os metais não possuem mecanismos inerentes de produção de som, portanto não pode ser “tocado” da mesma forma que um piano ou um violino. Em vez disso, os mecanismos de produção de sons são uma parte do sistema nervoso central do músico, portanto, a técnica física é uma questão de construir respostas condicionadas ao conceito interno de som do músico. (LOURIEL, 2005 apud MARSTON, 2011, p. 69, tradução nossa).

Podemos ver que nessa abordagem o músico pensa no som que deseja produzir antes de tocar no instrumento, não focando assim em procedimentos técnicos como acontece com a abordagem comportamental. “Isso também é descrito de forma variável como ‘mentalização’, ‘pré-audição’ ou ‘internalização’ de todos os aspectos (som, ritmo, altura, dinâmica, estilo,

etc.)”. Já “em termos de ensino da respiração, Jacobs parece ter usado o termo *wind* como um meio para descrever um estado no qual o ar se move livremente.” (MARSTON, 2011, p. 69, tradução nossa).

Em seguida, a autora apresenta a abordagem Sensorial, ou seja, parte da ideia “isso é o que deve sentir quando você toca” (MARSTON, 2011, p. 77, tradução nossa). Vejamos o que autora fala sobre essa abordagem:

Isso se baseia na noção de que tocar um instrumento de sopro fornece certo feedback sensorial e que essa informação pode ser memorizada e reproduzida como um meio de cultivar uma técnica consistente e altamente precisa. Essa ideia de consciência sensorial pode variar desde um trabalho específico localizado, centrado na embocadura, até um estado de alerta cinestésico ou proprioceptivo geral que sensibiliza o músico para a velocidade do ar ou outros aspectos do tocar. (MARSTON, 2011, p. 77, tradução nossa).

É possível observar que nessa abordagem o foco do ensino e da aprendizagem está direcionado à sensação física do músico ao manter contato com o instrumento. Essa abordagem tem uma forte ligação com a comportamental, pois, está incluso nas ideias de Donald Reinhardt: “ensinou o que chamou de ‘teoria da sensação’, na qual o aluno aprende a tocar ‘principalmente pelo sentimento do que pelo som” (MARSTON, 2011, p. 77, tradução nossa). Podemos ver que existem diferentes abordagens de ensino de instrumentos de metais a partir do foco em determinados aspectos. Os professores podem utilizar elementos das três abordagens, levando em consideração a necessidade e forma com que o estudante aprende. É preciso uma certa sensibilidade para que não venhamos centralizar o nosso estudo e o aprendizado apenas em uma abordagem, pois as pessoas funcionam e aprendem de formas diferentes, é preciso perceber as particularidades de cada um.

Dessa forma, é importante reforçar que ainda temos muitos aspectos pertinentes a serem estudados que podem contribuir com essa realidade em crescimento e, assim, impulsionar o movimento trombonístico no país que é representado também pela Associação Brasileira de Trombonistas e pelas associações estaduais.

No trabalho de Reis (2016), pode-se perceber que os professores Brasileiros de trombone entrevistados são bastante qualificados e podemos inferir que o refinamento técnico que eles possuem exerce bastante influência na formação de novos intérpretes. Vale salientar que músicos que possuem refinamento técnico conseguem se adaptar melhor ao lidar com mudanças de materiais como bocal, vara, campana e até mesmo o trombone por completo. Dessa forma Reis (2016) observa que:

Acerca da formação trombonística, os professores participantes desta pesquisa demonstram que são habilitados e qualificados para trabalhar o instrumento e suas

extensões. (...) São **especialistas no trombone**, trabalham toda a **extensão do trombone**, às vezes até têm a **extensão ampliada no trombone** por se tratarem de **trombonistas completos** com distintas **habilidades trombonísticas**. (REIS, 2016, p. 223)

Ainda conforme o autor, os entrevistados afirmaram possuir a habilidade de tocar mais de um instrumento da família do trombone, entre eles alguns afirmam tocar o trombone baixo, tenor e alto, foco deste trabalho. Vejamos um recorte da fala dos entrevistados em que o autor aponta a qualificação dos profissionais envolvidos em sua pesquisa.

Atualmente eu 'toco trombone baixo, mas até 6 meses atrás trombone tenor e trombone alto'; [...] 'toco trombone tenor, trombone alto e estudo trombone baixo.'; '[...] quase toda a linha de trombones: [...] trombone tenor, trombone alto – trombone baixo [...] o trombone de pisto. [...] trombone soprano [...] trombone contrabaixo [...] trombone barroco: eu toco Sacabuxa! [...] Sacabuxa tenor de 1760 mais ou menos [...] o trombone alto em Mi Bemol também barroco [...] eu construí o meu próprio trombone baixo barroco.' (Este apresenta formação erudita completa típica de solista e orquestra); *'Toco Trombone baixo, tenor e alto.'*; *'Soprano, alto, tenor, baixo e de pistos.'*; *'Trombones Tenor, Baixo, Contrabaixo, e de pisto, e Sacabuxa baixo e tenor.'*; *'Atualmente toco trombone tenor, trombone de pisto e trombone alto.'*; *'Eu toco trombone tenor [...] Mas, [...] sou especializado em trombone baixo e contrabaixo.'*; e *'Trombone tenor e trombone alto'* (REIS, 2016, p. 223).

É importante salientar que, para desenvolver esta prática de tocar dois ou mais instrumentos da mesma família, é necessária maturidade técnica e musical devido às diferenças estruturais que eles apresentam, bem como ter uma rotina de estudo que considere esse aspecto. Os trombonistas que se propõem a aceitar tal desafio desenvolvem uma rotina diária de estudos em função das necessidades técnicas de domínio de cada um desses instrumentos. Dessa forma, tempo de dedicação é um fator crucial que se faz necessário àqueles que aceitam tal desafio. É importante enfatizar que a prática do “(...) *doubling* no trombone tenor e trombone baixo, como em qualquer outro caso de situação de *doubling*, requer muito tempo de prática. É exigido mais do seu tempo para tocar os dois instrumentos. Só por essa razão, seria necessária uma maior maturidade emocional”¹³ (PIERCE, 2002, p.135).

O termo *doubling* também pode ter uma segunda abordagem quando se refere a instrumentistas que tocam instrumentos de famílias diferentes. Nesse caso, podemos citar os trabalhos de Lipton (2010) e Antão (2014) que tratam da prática de trombonistas que tocam o eufônio como segundo instrumento ou vice-versa; e Levels (2014) que aborda a prática nos instrumentos de madeira discutindo os principais problemas para se obter proficiência em

13 [...] *doubling* on tenor and bass trombone, as is the case in other *doubling* situations, requires a lot of time to practice. It is more demanding on your time to play the two instruments. Just for that reason alone, some emotional maturity would be required (PIERCE, 2002, p.135).

mais de um instrumento. Thompson (1993) também aborda a prática do *Doubling* nos instrumentos de madeira levando em consideração a questão de desempenho relacionado à prática em obras que foram compostas para serem tocadas por *doublers*. No Brasil, o trabalho encontrado que chega mais próximo dessa abordagem é a pesquisa da área da Educação Musical de Rauber (2007), que trata dos percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas. O autor identifica que entre os músicos instrumentistas existe uma “hierarquização duradoura”, sendo esta relação do músico com seu instrumento principal uma “hierarquização momentânea”, em que constrói uma relação com o instrumento de maneira mais rápida, em função das demandas do mercado de trabalho. Nesse sentido, o autor afirma que os músicos têm um instrumento principal com o qual tem mais contato - o que serve como seu ponto de apoio a depender das necessidades profissionais de uso desses instrumentos.

Os múltiplos campos de atuação do trombonista no mercado de trabalho atual como orquestra sinfônica, banda de música, banda marcial, banda sinfônica, banda baile, big band, grupos de câmara exigem cada dia mais versatilidade técnica do trombonista. Isso faz com que ele venha apresentar cada vez mais atributos técnicos e musicais que o tornem competitivo nos mais diversos ambientes. Tendo essa versatilidade como ponto norteador, é possível perceber que muitos dos trombonistas atuam em grupos como estes citados, utilizando equipamentos distintos para tocar em formações musicais diferentes. Como é o caso de trombonistas que tocam em orquestra sinfônica, utilizando o trombone tenor calibre largo ou o trombone baixo e que fazem trabalhos em big band, utilizando o trombone tenor calibre fino.

Para os multi-instrumentistas, com o aparecimento de situações principalmente relacionadas às necessidades do mercado que possibilitam contato com novos instrumentos, acompanhado do interesse de incorporá-los à trajetória, é exigida maior dedicação do músico a estes instrumentos em determinados períodos. A duração destes períodos está conectada a duração das atividades de trabalho previstas para aquele instrumento. A esta divisão damos o nome de hierarquização momentânea, na qual tanto os instrumentos considerados como principais ou secundários podem dividir a atenção do músico em um período determinado. (RAUBER, p. 181, 2017)

O autor acima utiliza o termo multi-instrumentistas para se referir aos músicos que tocam instrumentos de famílias diferentes, mas que o fazem em função das demandas de atuação no mercado. Isso é um aspecto identificado pelo autor, que possui algumas ressalvas as quais devemos levar em consideração. O fato de um músico tocar vários instrumentos de famílias diferentes, possivelmente comprometerá a qualidade do trabalho desenvolvido, tendo em vista não haver tempo suficiente de dedicação para que o músico amadureça tecnicamente

em cada um dos instrumentos. Por outro lado, existe uma maior probabilidade de amadurecimento técnico com pessoas que praticam *doubling* se os instrumentos forem da mesma família, pois nesse caso existem semelhanças técnicas entre eles. No entanto, podemos trazer a questão conceitual, utilizado pelo autor para a realidade dos trombonistas que tocam diferentes trombones de acordo com a necessidade profissional. Também é comum músicos, que fazem primeiro trombone em orquestras sinfônica, utilizarem o trombone alto no naipe em obras que vão desde a 5ª sinfonia de Beethoven até as sinfonias do período Romântico, como por exemplo, as quatro sinfonias de Brahms. Podemos ver que, de certa forma, a prática do *doubling* está presente no meio acadêmico e entre profissionais da música de concerto da tradição europeia, como é o caso mencionado anteriormente de trombonistas que tocam trombone tenor e trombone alto. Tanto os trombonistas que seguem carreira de solista quanto aqueles que são primeiro trombone de orquestra sinfônica tendem a usar o trombone alto como segundo instrumento. Isto se dá devido à exigência do repertório existente para trombone alto, cujas obras na tradição europeia, se tornaram atribuição do trombonista tenor tocá-las. Entre os concertos mais conhecidos podemos citar o “Concerto para trombone alto” de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), considerado o concerto mais antigo para trombone, o qual não se sabe exatamente em qual ano foi composto, mas acredita-se que foi escrito entre os anos de 1751 e 1763 (WIGNESS, 1970, p. 41). Uma outra obra é o “Concerto in Bb Maior” para trombone alto de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), concerto composto em 1769 (ibidem, 1970, p. 48). Outras obras nas quais podemos observar o trombone alto enquanto instrumento solista é o “Divertimento em Ré” de Michael Haydn (1737 -1806) composta em 1764, em que o trombone aparece nos três últimos movimentos VII, VIII e IX e a “Sinfonia n. 4” de 1763 do mesmo compositor (ibidem, 1970, p. 52 - 53). Conforme Wigness (1970), o fato dessas obras estarem em uma tessitura bastante aguda escritas na clave de dó na terceira linha, provavelmente, eram para serem tocadas no trombone alto.

Podemos observar que existem profissionais que aconselham essa prática, bem como aplicam em sua vida profissional, sendo o “*doubling*” uma prática que já vem sendo aderida por muitos profissionais do trombone. É bastante desafiador tocar o trombone baixo, tenor e alto, tendo em vista as diferenças organológicas dos instrumentos, mas, aos poucos, têm havido um maior interesse por parte de alguns trombonistas mais experientes em ampliar seu campo de atuação, trabalhando com os três trombones. Por tal motivo, este trabalho em um aspecto mais geral, propõe uma investigação a respeito da necessidade que determinados trombonistas têm de ampliar o campo de atuação na performance do trombone.

Com a ampliação da atuação profissional de muitos trombonistas experientes, em relação ao uso dos três instrumentos, é certo que eles têm encontrado estratégias de estudo para suprir suas necessidades técnicas e musicais para obter eficiência em suas performances. Por outro lado, o trombonista que exerce a função de docente, de certa forma, precisa conhecer com propriedade os trombones baixo, tenor e alto, sendo esta uma habilidade necessária em seu ofício, uma vez que os alunos podem escolher se especializar em qualquer um desses instrumentos. Cada um desses trombones possui especificidades técnicas que exigem um estudo mais aprofundado de suas particularidades. Dessa forma, é necessário que o professor não conheça apenas de maneira teórica o instrumento, mas que também tenha a habilidade de tocá-lo e tenha experiência prática para assim compartilhar com seus alunos.

O estudo do trombone, bem como de qualquer outro instrumento musical é algo que exige dedicação e, por isso, deve ser realizado regularmente para se manter um nível técnico satisfatório nas atividades profissionais. Dessa forma, “o estudo de exercícios técnicos é de suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento mais artístico, estilístico e musical” (LEITE, 2015, p 12).

4.2 O *DOUBLING* A PARTIR DA PERSPECTIVA DOS ENTREVISTADOS

4.2.1 Organização das Entrevistas

Neste tópico, consideramos necessárias algumas explicações a respeito da organização das entrevistas para melhor compreensão dos itens a seguir. Dessa forma, torna-se possível compreender de maneira coerente os conceitos e abordagens no estudo do instrumento por parte dos trombonistas. Entre os entrevistados 4 (quatro) são professores de universidades federais e dois são trombonistas profissionais integrantes de orquestras sinfônicas, e que também atuam como docentes no ensino do instrumento. Portanto, podemos concluir que os músicos entrevistados são bastantes experientes na prática do trombone. As entrevistas foram realizadas com o objetivo de compreender aspectos técnicos e musicais relacionados ao *Doubling*, buscando investigar quais os fundamentos abordados pelos entrevistados em sua prática instrumental, como também a maneira como eles organizam seus estudos diários em função do uso de diferentes trombones.

Como mencionamos na metodologia, a entrevista foi de caráter semiestruturado e foi previamente organizada por tópicos que julgamos pertinentes no estudo do trombone. Os seguintes tópicos foram abordados: experiência musical/equipamentos; estudos de rotina; embocadura; aquecimento; respiração; produção do som; desenvolvimento técnico; afinação; e por fim a prática *Doubling*. No primeiro tópico desenvolvemos questões relacionadas ao momento em que o entrevistado teve seu primeiro contato com o trombone até alcançar a vida profissional, bem como os equipamentos que eles utilizam, ou seja, o tipo de trombone, bocal, etc. No segundo tópico questionamos sobre a rotina de estudos dos entrevistados em diferentes trombones. Os tópicos embocadura, aquecimento, respiração, produção do som e desenvolvimento técnico foram todos direcionados na busca de compreender como os entrevistados pensam todos esses aspectos em sua prática em trombones com características organológicas diferentes. Já no último tópico, buscamos questionar os entrevistados acerca da maneira como cada um deles lida com as dificuldades técnicas e a sua organização para o estudo dos instrumentos.

No que diz respeito aos instrumentos da família do trombone que os entrevistados têm contato, percebemos algumas particularidades:

- Entrevistado nº 1 (Jackes Douglas) - Tem experiência nos trombones baixo, tenor e alto, sendo seu instrumento principal o trombone tenor.
- Entrevistado nº 2 (Benedito Júnior) - Toca os trombones contrabaixo, baixo, tenor e alto, sendo seu instrumento principal o trombone tenor.
- Entrevistado nº 3 (Sabiano Araújo) - Tem experiência em tocar os trombones tenor e alto, sendo o seu instrumento principal o trombone tenor.
- Entrevistado nº 4 (Sandoval Moreno) - Tem experiência em tocar os trombones tenor e baixo, sendo seu instrumento principal no momento o trombone tenor, no entanto, já teve o trombone baixo como instrumento principal.
- Entrevistado nº 5 (Jean Márcio) - Tem experiência em tocar os trombones contrabaixo, baixo e tenor, sendo os instrumentos que têm mais contato os trombones baixo e contrabaixo.
- Entrevistado nº 6 (João Evangelista) - Tem experiência em tocar o trombone contrabaixo, baixo, tenor e alto, sendo o instrumento que possui mais contato o trombone baixo e o tenor.

Foi possível, naturalmente, identificar ideias e concepções conceituais diferentes na prática do *Doubling* por parte dos entrevistados, como também elementos práticos que se assemelham. Essas questões iremos abordar de maneira mais detalhada nos tópicos seguintes.

4.2.2 Formatação dos Estudos de Rotina em Função da Prática do Doubling

No momento que um trombonista se propõe a praticar o *doubling*, utilizando diferentes trombones da família, várias questões surgem no modo de como proceder para que a prática seja realmente consolidada. Uma dessas questões é a forma como organizamos os estudos diários e a partir disso surgem questionamentos como: por qual instrumento devemos começar a estudar? Quanto tempo deve-se estudar cada um dos instrumentos? O que estudar nesse período de tempo e por que realizar determinados exercícios em detrimento de outros? Não se tem uma resposta única para cada um desses questionamentos, pois, cada músico tem uma resposta diferente aos estímulos trabalhados na rotina diária de estudos. Para levarmos isso em consideração, o trombonista precisa ter uma certa maturidade para investigar como funciona o seu corpo ao lidar com diferentes equipamentos, mesmo todos eles sendo trombones.

Nas entrevistas realizadas, os trombonistas explicitaram como organizavam suas rotinas de estudo quando precisavam tocar diferentes trombones, e apesar das rotinas analisadas apresentarem similaridades em relação aos fundamentos estudados, elas revelaram uma formatação bastante pessoal, condizente com as individualidades técnicas e musicais de cada um. O entrevistado nº 1 descreveu sua rotina da seguinte forma:

Eu começava os estudos no meu instrumento principal tá? Então, eu começava a fazer uns estudos é... pensando assim, né? Tá, trombone tenor eu vou trabalhar região média do instrumento, trombone baixo eu vou trabalhar a região grave e trombone alto eu vou trabalhar a região aguda e fiz nessa sequência. Então... médio, grave e pra finalizar o agudo. O médio e o grave pra eu realmente sentir esse aquecimento, [...] né? Sentir um aquecimento legal e depois o agudo pra poder trabalhar bem essa questão da extensão. (ÂNGELO, 2019)

Podemos ver na fala do entrevistado uma estrutura organizacional de estudo do trombone tenor, baixo e alto que leva em consideração primeiramente o conforto. Isso é evidenciado no momento em que ele decide começar a rotina pelo instrumento que lhe é mais cômodo e que tem mais familiaridade (instrumento principal). Em seguida ele segue partindo desse princípio para o instrumento mais grave e depois o mais agudo. É importante salientar que o entrevistado possui uma ampla visão acerca da tessitura geral dos instrumentos

estudados, isso pode ser notado através da maneira como ele organiza seus estudos, focando nas regiões específicas de cada um deles.

O entrevistado nº 2 apresentou um outro ponto de vista no que diz respeito aos princípios que regem a organização de sua rotina quando ele precisa tocar mais de um instrumento da família do trombone. Vejamos:

Então, a minha rotina normal como falei é com o trombone tenor, né? É nele que eu vou fazer os aquecimentos, vou fazer flexibilidades, estudos de escala, articulação e tudo aquilo que é básico, né? Quando eu preciso tocar outro trombone, eu tento fazer uma rotina, é...parecida também com esse trombone e... algumas coisa que vão é...me ajudar diretamente no outro “aquele” trombone. [...] Se eu tiver um concerto com a orquestra, eu tenho várias peças com o trombone tenor e uma com o trombone alto, então eu vou distribuir a minha rotina dentro dessa... dessa demanda aí. (CASTRO JÚNIOR, 2019)

É possível observar que o entrevistado também tem um instrumento principal em que ele faz a maior parte de seus trabalhos. Dessa forma, é nesse instrumento principal que se concentra toda a sua rotina de estudos, contudo, no momento em que ele precisa tocar mais de um instrumento, o mesmo regula sua rotina em função do repertório, ou seja, distribuindo sua rotina de acordo com a demanda do repertório. De certa forma, é possível identificar alguma semelhança com a estratégia colocada pelo primeiro entrevistado, pois eles têm o trombone tenor como instrumento principal e focam sua rotina no instrumento com o qual se sentem mais familiarizados. No entanto, o critério de escolha ao qual o entrevistado 2 tem como referência para iniciar sua rotina quando precisa tocar mais de um trombone é diferente. Assim ele afirma:

Quando eu tenho que tocar mais de um instrumento, eu prefiro fazer o aquecimento no maior, né? [...] Eu prefiro fazer o aquecimento no bocal maior, no trombone maior porque ali eu já vou trabalhar a respiração, tem aquela coisa [...] do perímetro que a boca vai abrir [...]. Então, se eu tiver de tocar contrabaixo e tenor que é o que sempre acontece, eu preferia fazer o aquecimento no trombone contrabaixo. (CASTRO JÚNIOR, 2019)

O entrevistado tem como prioridade, nesse caso, o critério de maior exigência do corpo partindo para uma menor exigência. Podemos ver que ao iniciar sua rotina no trombone contrabaixo, o seu corpo vai ser muito mais exigido no que se refere à respiração e volume sonoro, tendo em vista ser um instrumento muito maior. Ao mudar para o trombone tenor, naturalmente, seu corpo será menos exigido e o aspecto da respiração já terá sido explorado ao máximo.

O entrevistado nº 3 já tem uma perspectiva muito diferente dos dois anteriores com relação à formatação do estudo de mais de um trombone. Vejamos:

[...] eu estudava trombone tenor, eu dividia, eu não fazia isso, eu vou estudar duas horas de trombone tenor e duas horas de trombone alto. Eu fazia o seguinte..., eu fazia alguns aquecimentos de notas longas, bastante longas... os aquecimentos eu fazia com o trombone alto... fazia com o trombone alto, porque requer bastante cuidado na afinação, na colocação de ar, que eu já estava bem acostumado com o trombone tenor. Então eu fazia esse tipo de estudo no trombone alto pra eu...pra eu ter uma maior intimidade com o instrumento. E dentro disso eu ficava revezando; eu estudava estudos técnicos no trombone tenor, depois eu estudava escala no trombone alto, depois eu fazia algumas peças no trombone tenor, depois eu ia fazia... [...] sempre revezando, sempre reve... Os dois instrumentos ficavam montados e eu ficava estudando um pouquinho dos dois. No outro dia eu invertia essa ordem, fazia o aquecimento com o trombone tenor e fazia os outros exercícios com o trombone alto. Invertia toda a ordem de estudos técnicos, de escalas...eu invertia tudo isso. (OLIVEIRA, A., 2019)

O trecho da entrevista acima apresenta uma perspectiva bastante divergente das duas primeiras, pois o critério norteador de organização de estudos do trombonista não é iniciar os estudos de rotina a partir de um ponto de familiaridade, mas sim buscar construir intimidade com o instrumento que ainda não é familiar. O entrevistado busca construir estratégias que buscam impulsionar seu corpo e sua mente a desenvolver o mesmo senso de resposta técnica nos dois instrumentos. Para isso, ele deixa o instrumento que lhe é familiar um pouco de lado inicialmente e foca nas dificuldades do outro instrumento, invertendo o processo no outro dia, para assim acostumar seu corpo a lidar com essas variações nas mudanças de equipamento.

O entrevistado nº 4 traz uma outra perspectiva ao lidar com o estudo simultâneo do trombone tenor e do trombone baixo. Vejamos: “(...) eu aplico a mesma rotina, o que eu faço no tenor eu faço no baixo também, só que no baixo eu vou trabalhar utilizando, lógico, as chaves que o instrumento tem, né?” (OLIVEIRA, M., 2019). Podemos ver um cuidado do entrevistado em manter a mesma rotina de estudos nos dois trombones, buscando acrescentar apenas a prática da segunda chave, recurso que o trombone baixo oferece, que o trombone tenor não possui. Ainda pode-se perceber que o entrevistado aborda os dois instrumentos de maneira bastante independente, dando uma atenção individualizada a cada um deles. Isso demonstra que, conforme a visão do entrevistado, mesmo o trombone baixo e o tenor tendo os mesmos fundamentos, a maneira como o corpo responde ao preparo técnico em cada um deles é diferente. Dessa forma se faz necessário um estudo centralizado nas especificidades técnicas de cada um.

Em outro momento da entrevista, o mesmo entrevistado ao se referir a sua rotina, afirma: “eu faço a mesma coisa em todos os dois, por exemplo: agora eu vou estudar o trombone tenor, faço aquecimento normal, aí dou um espaço e depois faço a mesma coisa no trombone baixo [...] é mais uma questão psicológica minha, entendeu?” (OLIVEIRA, M., 2019). Nesse trecho podemos perceber que o entrevistado inicia sua rotina de estudos diários

a partir do trombone tenor, ou seja, um instrumento menor, com menos recursos técnicos em seguida dá um intervalo de tempo para depois partir para o instrumento maior com mais recursos. Atualmente, o trombonista entrevistado nº 4 tem como instrumento principal o trombone tenor, mas seu instrumento principal já foi o trombone baixo.

No que se refere ao tópico rotina o entrevistado nº 5, inicialmente apresenta algumas semelhanças com o entrevistado anterior como também com os três primeiros, pois ele afirma:

[...] eu tenho um momento que eu fazia a mesma rotina para os dois, três instrumentos; o trombone baixo, tenor, o trombone contrabaixo e a tuba e teve momentos onde eu fazia [...] uma rotina de estudar sempre começando pelo instrumento que passava mais tempo estudando que era o trombone baixo e depois eu estudava contrabaixo ou tuba [...]; ou tuba e trombone contrabaixo. [...] Toquei isso até chegar num formato que funciona bem, mas muitas vezes eu pego coisas que eu tenho que tocar e estudo de forma a cumprir esse papel de...horizontal, vertical e diagonal. Então, eu estudo escalas em todos os instrumentos sempre...é um fundamento que eu sempre faço. Mas aí, mediante...tipo eu tô precisando fazer um pouco mais de nota longa. Então eu faço umas escalas com... mais espaçadas, com dois tempos de duração ou com grau conjunto ou sem separar ou até em colcheia, mas sem separar. (SILVA, 2019)

No trecho acima podemos ver a semelhança de abordagem com o entrevistado nº 4 quando o trombonista afirma já ter aplicado a mesma rotina em todos os instrumentos estudados por ele. Depois essa rotina foi sofrendo algumas mudanças que se aproximam as abordagens dos dois primeiros entrevistados em que têm como foco inicial nos estudos de rotina o instrumento que passa mais tempo tocando e estudando, ou seja, seu instrumento principal para depois estudar os outros instrumentos. O entrevistado também costuma colocar em seus estudos de rotina trechos de peças que pretende tocar, inserindo esses trechos de maneira conveniente e que contemplem o estudo do trombone numa abordagem horizontal, vertical e diagonal. Quando ele fala de abordagem horizontal, refere-se aos estudos que contemplam as notas que são tocadas em posições diferentes, mas que estão hierarquicamente na mesma região da série harmônica do trombone. Diferentemente da anterior, na abordagem vertical existe uma variação na altura das notas por causa da mudança de um harmônico para outro em uma mesma posição. No caso da abordagem diagonal existe tanto a mudança de posição quanto a mudança de harmônico ao mesmo tempo. O entrevistado também enfatizou o estudo de escalas diatônicas em todos os instrumentos de maneiras diferentes e de acordo com suas necessidades técnicas.

Por fim, o entrevistado nº 6 segue uma abordagem também parecida com os dois primeiros entrevistados, ou seja, levando em consideração aspectos relacionados ao conforto do corpo ao iniciar um estudo de rotina. Vejamos:

[...] se eu venho fazendo mais estudos durante muito tempo com o trombone baixo, eu prefiro começar no trombone baixo e a tarde começar fazer os estudos com mais tensão que o trombone tenor precisa ou o contrário. Se eu já venho estudando meu trombone tenor e eu já estou acostumado com aquela tensão e vou ter que começar a fazer estudos mais pesados com um maior fluxo de ar, né... porque pra muitos tenoristas dá aquela tontura na hora que você está fazendo os graves. Eu prefiro que isso seja feito mais tarde, porque se você começa isso logo pela manhã, assim que você acorda dá a sensação ao teu corpo de que aquela coisa tá te fazendo mal, tá entendendo? (SANTOS NETO, 2019)

O entrevistado deixa claro que o conforto do corpo ao ter contato com o instrumento vem em primeiro lugar no momento de iniciar seu estudo de rotina, e para que isso aconteça ele busca familiaridade com o equipamento. Com já falamos, isso é bastante semelhante à perspectiva dos dois primeiros entrevistados, como também com o entrevistado anterior, ou seja, todos esses mencionados buscam, de certa forma, um equilíbrio entre o estudo do instrumento e uma reação confortável do corpo a este instrumento nos primeiros minutos de estudo do dia.

Os entrevistados não mencionaram de maneira específica o tempo que dedicavam a cada instrumento, mas podemos inferir que esse é um fator variável de acordo com as necessidades profissionais cada um. No entanto, como vimos nos trechos das entrevistas, eles mencionaram aspectos que são importantes em sua prática e que fazem a diferença ao lidar com a organização de uma rotina de estudos que esteja incluída vários instrumentos, mesmo que de uma mesma família. Todos os entrevistados estabeleceram uma formatação da rotina de estudos de acordo com suas necessidades e com base no conhecimento da forma como o próprio corpo responde ao estudo do trombone. Foi possível perceber que os trombonistas têm um instrumento principal com o qual faz a maior parte das atividades da vida profissional e instrumentos que são considerados secundários em sua prática, mas não menos importante. Isso corrobora com o trabalho de Rauber (2017), no qual o autor afirma em sua pesquisa que:

Para os multi-instrumentistas, com o aparecimento de situações principalmente relacionadas às necessidades do mercado que possibilitam contato com novos instrumentos, acompanhado do interesse de incorporá-los à trajetória, é exigida maior dedicação do músico a estes instrumentos em determinados períodos. A duração destes períodos está conectada a duração das atividades de trabalho previstas para aquele instrumento. A esta divisão demos o nome de hierarquização momentânea, na qual tanto os instrumentos considerados como principais ou secundários podem dividir a atenção do músico em um período determinado. (RAUBER, 2017, p. 181)

Essa relação dos trombonistas com diferentes tipos de trombone mostrou-se nas entrevistas como um fator que está relacionado ao desejo pessoal de conhecer outro instrumento, bem como as necessidades do mercado de trabalho. Dessa forma, os

entrevistados estabelecem uma hierarquia entre os trombones que estudam de forma a utilizar os instrumentos secundários apenas em situações específicas. Ainda de acordo com Rauber (2017), essa hierarquização de instrumentos principais e secundários desencadeia em um processo que pode ser dividido em hierarquização momentânea ou duradoura. “O momento da trajetória e a duração da prática com os instrumentos são definidos de acordo com as situações propostas pela atuação do multi-instrumentista [...]” (RAUBER, 2017, p. 205).

Vimos que os trombonistas apresentaram algumas abordagens diferentes na formatação de suas rotinas de estudos, tendo em vista que, além das peculiaridades individuais, estudar dois ou mais trombones diferentes é muito mais desafiador que estudar apenas um. No entanto, também encontramos semelhanças nos fundamentos que baseiam suas escolhas no momento em que priorizam começar suas rotinas por um determinado instrumento.

4.2.3 Fundamentos utilizados nas rotinas de estudo dos entrevistados

Os exercícios trabalhados pelos entrevistados nos diferentes instrumentos coincidem em seus princípios de maneira que a maioria afirmou realizar os mesmos fundamentos. No entanto, a maneira como eles abordam os fundamentos segue de acordo com as suas particularidades. O entrevistado nº 1 afirmou começar seus estudos diários realizando exercícios de bocal (*buzzing*), usando o bocal do trombone tenor, apenas para aquecer os lábios. “A prática do *buzzing* no estudo dos instrumentos de metal refere-se à vibração labial, que pode ser realizada somente com os lábios ou com a utilização do bocal” (SILVA; RONQUI, p. 70, 2015). Logo após a prática do *buzzing*, o entrevistado segue a sua rotina com exercícios de glissandos, visando trabalhar a questão do fluxo de ar no trombone tenor.

Então, no trombone tenor [...] eu fazia os estudos de bocal né? Pra poder realmente ativar os vasos sanguíneos aqui. [...] Então, dois minutos de bocal mais ou menos, trabalhando essa região média, escala. Então, depois eu vou fazer um estudo de glissando na região média, estudos de articulação, ligado e articulado, tá? (ÂNGELO, 2019)

É possível identificar na fala do entrevistado a prioridade em estudar a região média no trombone tenor e focar em fundamentos como vibração labial no bocal, tessitura, fluxo e articulação. Esses são aspectos essenciais para o bom funcionamento dos aspectos relacionados aos princípios técnicos do trombone. Johnson (2010, p.76) afirma que “não

conhece melhor maneira de desenvolver a agilidade física e muscular necessário para o controle da embocadura do que o *buzzing* no bocal”. Seguindo a rotina o entrevistado faz a mudança para o trombone baixo, onde ele inicia também com exercício de bocal antes de começar a estudar no próprio instrumento. Referindo-se ao trombone baixo o entrevistado prossegue:

[...] então a mesma coisa, fazia um pouquinho de bocal, um ou dois [...] minutos só mesmo pra embocar, né? [...] um estudo de glissando até o extremo grave do instrumento, né? Como eu tava trabalhando com o trombone baixo, então eu fazia até o extremo grave, trabalhando os dois rotores, certo? Escalas ligadas e articuladas até a nota mais grave do instrumento, até a nota mais grave do trombone baixo. (ÂNGELO, 2019)

Podemos ver que por meio do estudo de glissandos, além de trabalhar a questão do fluxo de ar, o trombonista também busca estabelecer uma grande conexão entre os registros do instrumento. Isso se torna perceptível quando ele afirma realizar estudos de glissandos tanto no trombone tenor quanto no trombone baixo. Dessa forma ele explora os registros específicos de cada um dos instrumentos buscando conectá-los. Além disso, o uso do segundo rotor do trombone baixo permite a execução de exercícios em uma região muito mais grave que as possibilidades proporcionadas pelo trombone tenor com uma chave. Dessa forma, para trabalhar essa familiaridade com o trombone baixo ele faz uso do estudo de escalas até a nota mais grave desse instrumento e explorando diferentes articulações como *legatto* e o *Staccato* ao qual ele se refere como ‘articulado’.

Em seguida, no trombone alto o entrevistado segue a mesma lógica, sempre iniciando com bocal e em seguida glissandos. Vejamos:

E aí pro trombone alto a mesma coisa; então pegava o bocal fazia uns dois, três minutos ali só pra sentir aqui que tava bem encaixado, depois estudos de glissando até a nota mais aguda que eu conseguia tocar, né...até o Sib, por exemplo. E aí escalas articuladas até a nota mais aguda que eu conseguia tocar. (ÂNGELO, 2019)

Ao estudar o trombone alto, podemos ver que a metodologia aplicada aos instrumentos anteriores permanece, diferenciando-se apenas nos aspectos técnicos pertinentes ao trombone alto. Dessa maneira, os exercícios que o trombonista realiza são a princípio muito parecidos nos três instrumentos e ele mantém-se focado em exercícios que são confortáveis para o seu corpo, por já conhecê-los no seu instrumento principal. O entrevistado, ao se referir ainda a esse tópico, justifica o porquê da escolha de determinados exercícios em detrimento de outros. Dessa forma ele reforça:

[...] eu sempre trabalhava essa coisa [...] bocal né... pra realmente [...] sentir que tava bem encaixado, né...? como aquecimento aqui, é... estudos de glissando pra estudar principalmente a questão do fluxo de ar, certo? Estudar as notas, mas principalmente entender qual que seria o fluxo de ar ideal que eu teria que jogar pra determinado

instrumento. A gente sabe que tem... os instrumentos têm calibres diferentes né...então o fluxo de ar que a gente joga é totalmente diferente em cada instrumento. Então é... eu usava, utilizava do estudo de glissando pra entender é....qual era a quantidade ideal de ar que eu deveria jogar. É... e aí, assim, estudos de escalas, estudos de articulação, de ligado, articulado. Enfim, realmente, pra poder... a questão do ligado e articulado era pra sentir realmente onde tava o foco de cada nota. (ÂNGELO, 2019)

Esse trabalho com *glissandos* ajuda o corpo do trombonista tanto na compreensão do fluxo de ar para cada instrumento como também solidifica a conexão entre as regiões do instrumento. O estudo de fluxo de ar por meio da prática dos *glissandos* é de suma importância para evitar oscilações na produção do som do trombone, bem como estabelecer uma coluna de ar contínua ao executar as frases musicais.

De longe, a deficiência de articulação mais comum que tenho observado em meus alunos é a tendência de pulsar o ar em cada nota de uma frase musical. Os efeitos negativos dessa deficiência são mais facilmente observados na execução de legato. O ar pulsante provoca um aumento em cada nota. Essa tendência é eliminada se o instrumentista desenvolver o belo estilo legato cantado que o trombone é capaz de produzir. A chave para este estilo legato é o fluxo de ar. Meu primeiro passo no desenvolvimento de uma abordagem do ar sem saliências ou pulsos é o uso da técnica de glissando. (JOHNSON, 2010, p. 51, 2010, tradução nossa)

Podemos ver que o trombonista busca estabelecer uma conexão entre os três trombones por meio de um estudo que é iniciado na região média do trombone tenor, indo para a região grave no trombone baixo e em seguida direcionando-se para a região mais aguda com o trombone alto. Isso nos leva a compreender que o entrevistado busca tanto trabalhar a questão de o fluxo de ar quanto estabelecer uma grande conexão entre os três instrumentos. Ou seja, o entrevistado busca se adaptar as regiões que são específicas à cada trombone e ao mesmo tempo estabelecer uma relação entre essas regiões como se fosse um único instrumento, compreendendo onde cada um está situado na tessitura geral. Com relação às diferenças de fluxo de ar nos três instrumentos ele afirma:

Vamos colocar que o trombone tenor seria o instrumento principal, então, a gente realmente precisa de muito ar, mas um ar mais centrado. É... o trombone alto a gente precisa..., como o som característico é um som mais agudo, um som mais brilhante, eu penso que a gente precisa de mais velocidade, um pouco mais de velocidade de ar, né? [...] Um pouco menos de ar, mas um ar mais rápido. No trombone baixo é... precisa de muito mais ar. Vamos pensar assim, pensando nessa característica, um ar um pouco mais lento do que o ar do tenor e o ar do alto. (ÂNGELO, 2019)

Podemos ver que o entrevistado tem uma concepção muito clara de como proceder tecnicamente em relação ao uso do ar em cada instrumento. É possível observar que ele já tem estabelecido o conceito de som que quer obter em cada instrumento e a partir disso ele percebe como proceder para se aproximar o máximo possível do som específico de cada um dos trombones. Outro aspecto importante mencionado pelo entrevistado é a prática *buzzing* no

bocal como aspecto que vai ajudar seu corpo a compreender inicialmente a mudança de um instrumento para outro. “O *buzzing* refere-se à produção do som através do bocal enquanto não estiver conectado ao instrumento” (BEGHTOL, p.14, 2017). O *buzzing* é uma vibração do lábio que também pode ser praticado de maneira livre, cujo termo em inglês é *Free Buzzing*. Pearce (2002) relata a maneira como o trombonista Charles Vernon (1948-) aborda a questão do *buzzing* no bocal em sua prática. Vejamos:

Vernon notou dois grandes benefícios *buzzing* no bocal. Ele acha que primeiramente ajuda a centralizar o som, criando um som centralizado e realçando o ambiente do som. Vernon sente que o segundo benefício é que você não consegue obter um bom som no bocal sem soprar muito ar e, portanto, não pode obter um bom som no bocal sem cantar ou conceituar a altura e o som corretos em sua cabeça. Vernon sente que, ao praticar a vibração no bocal, força o cantor em sua cabeça a ser o líder quando você toca no bocal. Ele também afirmou que a vibração no bocal reforça a conexão entre o cantor em sua cabeça e a produção do som no bocal. Vernon acha que o ideal é você desejar que o trombone seja apenas um ressonador ou um amplificador do som em sua cabeça. Ele sente que o trombone e o bocal servem apenas para guiar o som. A principal coisa que determinará o som do trombone será o cérebro que conceitualiza o som. (PEARCE, 2002, p. 15, tradução nossa)

Podemos observar a importância da vibração labial na prática do trombone, servindo como apoio para a produção de um bom som no instrumento por meio do reforço do conceito desse som em nossa cabeça. A partir desse conceito pré-estabelecido em nossa cabeça, o instrumento será um amplificador do que já está consolidado em nossa mente.

O entrevistado nº 2 relata na entrevista alguns aspectos que estão relacionados aos fundamentos que ele considera importante estarem presentes em sua rotina de estudo em mais de um trombone. Ele busca priorizar sua rotina de estudos no trombone tenor, devido sua vida profissional ser direcionada mais a este instrumento, no qual ele realiza estudos de flexibilidades, escalas, articulação, entre outros. No entanto, quando ele estuda outro trombone, alguns exercícios são repetidos no segundo ou terceiro instrumento e outros não. Ao abordar o tópico rotina de estudos em mais de um trombone, ele afirma:

Por exemplo, afinação e articulação são coisas que não vai migrar de um trombone pro outro, você vai ter que fazer um estudo a parte, né? É... a questão da flexibilidade, a questão do som, essas coisas vai com a... com a adaptação do bocal, ali, com aquele aquecimento, vai...vai rolando né..., vai fluindo. A questão da articulação se você sai do tenor pro alto, eu acredito que isso vai ficar muito...muito pesado, muito duro, então, vai ter que ter um cuidado com a língua, a questão da afinação, distribuição da vara, né...? (CASTRO JÚNIOR, 2019)

Podemos observar que o trombonista afirma que alguns aspectos técnicos permanecem ao mudar de um trombone para outro, como acontece com a flexibilidade e a sonoridade. Por outro lado, existem outros que não permanecem, havendo a necessidade de trabalhá-los novamente no instrumento seguinte, como é o caso da articulação e afinação. Ou seja, o

entrevistado percebe em sua rotina de estudo que não sente tanto estranhamento com relação a alguns aspectos técnicos ao executá-los em instrumentos diferentes. No entanto, ele percebe um estranhamento com relação à articulação e afinação, a tal ponto que sente a necessidade de trabalhá-los de maneira isolada em cada instrumento. Esses dois aspectos são importantes, pois cada instrumento tem peculiaridades organológicas que exercem grande influência sobre essas questões.

Com relação à articulação é preciso que o trombonista tenha um bom controle do fluxo de ar em cada instrumento para a língua articular as notas com precisão e sem falhas. No caso da afinação, a coluna de ar exerce grande influência por ser diferente em cada instrumento e isso interfere no equilíbrio do centro de afinação de cada nota, bem como a questão da distância das posições na vara que sofre algumas mudanças. Isso nos ajuda a compreender o motivo pelo qual o entrevistado enfatizou essas duas questões como sendo essenciais na rotina que ele trabalha em cada instrumento separadamente.

O entrevistado nº 3 afirma que ao estudar os trombones tenor e alto ele busca direcionar uma atenção bastante equilibrada entre os dois instrumentos. Ele foca bastante em exercícios de notas longas no instrumento que ele possui menos intimidade, bem como exercícios de escalas.

Quando eu fazia os exercícios...por eu tentar fazer o aquecimento e os estudos técnicos diários revezando e invertendo dia sim e dia não nos dois instrumentos né? como eu falei se eu estudasse escala num dia com o trombone tenor, no dia seguinte eu estudava com o trombone alto e ia sempre fazendo assim, ficava sempre invertendo os exercícios. Então chegou um ponto que eu não tava tendo tanta...eu não tava sentindo tanta diferença nos dois instrumentos, no bocal dos dois instrumentos que era muito próximos também, eu não sentia tanta diferença. (OLIVEIRA, A., 2019)

É possível identificar que o trombonista busca construir a mesma familiaridade com segundo instrumento que ele já possui com o instrumento principal. Para isso ele realiza os mesmos exercícios técnicos nos dois instrumentos, ou seja, em um dia ele faz determinado exercício em um instrumento e no outro dia ele realiza esse mesmo exercício no outro, invertendo a rotina, mas sempre estudando os dois trombones. Por meio disso, ele tenta diminuir o estranhamento do corpo com relação ao contato com o trombone alto e a mudança para o tenor e vice-versa. É bastante importante salientar que os exercícios trabalhados pelos trombonistas não possuem muitas diferenças fundamentais entre si, mas existem estratégias que buscam se adequar a realidade de cada um e a como seu corpo lida com as mudanças de calibre dos instrumentos.

O entrevistado nº 4 foi bastante enfático com relação aos principais aspectos que trabalha em sua rotina tanto no trombone tenor quanto no trombone baixo. Como já vimos no

tópico anterior, o entrevistado 4 aplica a mesma rotina nos dois instrumentos, acrescentando apenas a peculiaridade técnica da segunda chave que o trombone baixo possui. Assim ele afirma ao se referir aos estudos técnicos realizados nos dois instrumentos:

[...] é sempre preocupado com as notas longas, a flexibilidade, escalas, isso é o básico da minha rotina, tanto para o tenor e o baixo. [...] eu aplico a mesma rotina, o que eu faço no tenor eu faço no baixo também, só que no baixo eu vou trabalhar utilizando, lógico, as chaves que o instrumento é... tem, né? Mas a ideia básica é notas longas, é... flexibilidade e escalas. (OLIVEIRA, M., 2019)

Podemos ver uma preocupação do trombonista em trabalhar as notas longas, as flexibilidades e as escalas nos dois trombones. Além de enfatizar o fato de aplicar a mesma rotina de estudos nos dois trombones, ele também aponta os fundamentos que considera importantes e que devem estar consolidados tanto no trombone tenor quanto no trombone baixo.

O entrevistado nº 5 aponta os fundamentos que ele considera importante estar incluso no trabalho com os instrumentos que ele estuda. Ao se referir a tais fundamentos, podemos identificar semelhanças com a fala do entrevistado 4. Vejamos:

Então, eu estudo escalas em todos os instrumentos sempre...é um fundamento que eu sempre faço. Mas aí, mediante...tipo eu tô precisando fazer um pouco mais de nota longa. Então eu faço umas escalas com mais espaçadas, com dois tempos de duração ou com grau conjunto ou sem separar ou até em colcheia, mas sem separar. [...] Sistematicamente se eu pegar qualquer instrumento, escala sempre...e sempre uma flexibilidade, mais base...mas eu faço porque isso ajuda os registros bem. (SILVA, 2019).

Na fala do entrevistado podemos observar que os fundamentos mais enfatizados são as notas longas, a flexibilidade e as escalas. Vimos também essa ênfase na fala dos outros entrevistados, no entanto, cada um tem sua própria estratégia de como estudar esses fundamentos. É possível identificar que no trecho acima o trombonista une os fundamentos das notas longas com as escalas, conforme sua necessidade pessoal de trabalhar determinado aspecto do trombone.

O entrevistado 6 ao falar de rotina não menciona diretamente quais fundamentos são mais importantes e que deveriam estar inclusos nos trabalhos técnicos tanto no baixo quanto no tenor. Por outro lado, ele deixa explícito a forma como administra seus estudos e qual critério direciona suas escolhas ao lidar com os dois trombones. “Pela manhã eu prefiro começar com um estudo que seja mais...mais cômodo pro meu corpo, né... algo que não vá me agredir. O corpo, ele tá acordando [...]”. (SANTOS NETO, 2019)

Podemos ver que na perspectiva do trombonista a rotina precisa ser gradativa partindo de estudos que trabalhem fundamentos que não agridam o corpo até chegar aos fundamentos

que exigem mais do aspecto físico do trombonista. Isso direciona inclusive a tomada de decisão do entrevistado em relação a qual instrumento começa sua rotina, tendo como ponto de partida o instrumento com que ele passa mais tempo até chegar nos outros.

Nos trechos apresentados acima, podemos observar que os trombonistas têm fundamentos que eles consideram importantes estarem inseridos em suas rotinas com os diferentes trombones com os quais eles têm contato. Um aspecto bastante interessante é que os fundamentos trabalhados pelos trombonistas são os mesmos, mas com abordagens pessoais. Podemos ver a individualidade técnica e artística por parte de cada trombonista ao buscar lidar com as rotinas de estudo conforme a maneira com que seu corpo responde ao contato simultâneo com trombones de diferentes calibres. Dessa forma, podemos compreender que a forma com que cada um dos entrevistados trabalha pode direcionar diferentes perfis de trombonistas que queiram estudar mais de um instrumento da família do trombone. Vale salientar que cada trombonista tem um instrumento principal como seu ponto de apoio e todos eles possuem os fundamentos técnicos bastante consolidados nesse primeiro instrumento e a partir disso buscaram ampliar o seu campo de atuação no estudo de outros trombones. Esse trabalho com mais de um trombone pode ter como base os fundamentos que foram mencionados pelos entrevistados, contudo foi possível constatar nas entrevistas que os trombonistas sempre buscam ter essa base técnica bem consolidada em cada um dos trombones estudados.

5 A PREPARAÇÃO TÉCNICO/INTERPRETATIVA DE UM RECITAL CONTEMPLANDO OBRAS PARA TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO

Neste capítulo será abordada a questão do *doubling* na preparação das peças do recital. Inicialmente, trataremos de alguns aspectos gerais a respeito do estudo de mais de um trombone e de algumas propostas de organização no estudo das peças. Em seguida, será discorrido sobre o processo de estudo dos trechos musicais que apresentaram maior entrave técnico em cada uma das peças. Durante a explanação será discutido sobre as estratégias que foram utilizadas para a resolução das dificuldades encontradas e a respeito dos estudos que contribuíram para o refinamento dos trechos selecionados.

5.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O PLANEJAMENTO E A PREPARAÇÃO DO RECITAL DE TROMBONE DIRECIONADO PELA PRÁTICA DO DOUBLING

Vimos nos capítulos anteriores que existem muitas implicações técnicas e metodológicas que precisam ser levadas em consideração por aqueles que se propõem a praticar o *Doubling*, utilizando os instrumentos da família do trombone. Essas implicações começam a partir da decisão de qual seria o momento mais propício para iniciarmos o estudo de outro instrumento até chegar na decisão de escolha de um determinado repertório, para ser tocado em mais de um trombone em um recital - algo que exige muito mais maturidade musical por parte do trombonista. Observamos que o trombonista precisa ter uma rotina de estudo que deve caminhar paralelamente à preparação de um determinado repertório. Isso é fundamental para o músico que pretende realizar um recital com apenas um trombone; e essa preparação poderá ser ainda mais trabalhosa quando ela envolve trombones com diferentes calibres. No capítulo 2 (dois) abordamos os estudos técnicos que são necessários para que o trombonista toque com fluência e desenvolva a resistência necessária para tocar três instrumentos em uma situação de performance. Como exemplo, no desenvolvimento da resistência podemos citar o estudo técnico de flexibilidade que conforme Leite (2018):

Este tipo de estudo poderá proporcionar uma melhora significativa quanto ao controle do fluxo de ar (fundamento de suma importância para qualquer instrumentista de sopro), assim como um aumento no tempo em que o trombonista consegue executar o trombone sem intervalos, postergando a fadiga dos músculos envolvidos no processo de execução do instrumento (resistência) e controle em mudanças de harmônicos, sobretudo em passagens rápidas. (LEITE, 2018, p. 45)

Além disso, de acordo com os profissionais entrevistados, a rotina diária de estudos precisa está distribuída de maneira organizada entre os instrumentos que se pretende tocar, bem como, essa rotina precisa estar em função das necessidades do trombonista e do repertório em questão. “A distribuição dos instrumentos entre o tempo para estudo também ocorre a partir das características de cada um deles” (RAUBER, 2017, p. 167). No caso do

trombone baixo, tenor e alto, que são objetos desse estudo, é importante que o músico tenha estabelecido essa divisão prévia dos estudos diários a serem realizados em cada trombone. Dessa forma, um planejamento individual de estudo permitirá ao trombonista ter um maior controle das variáveis específicas de cada um dos três instrumentos.

Como percebemos nos casos citados das entrevistas, os estudos técnicos de rotina podem se complementar ao mudar de um instrumento para o outro, como também podem ser simplesmente repetidos em cada trombone - o que vai depender da necessidade e individualidade de cada trombonista. A rotina de estudos precisa ser realizada diariamente como uma preparação para o estudo do repertório. No caso do trombonista que se propõe executar o trombone baixo, tenor e alto, é preciso organizar os estudos diários buscando abranger as necessidades identificadas ao lidar com as diferenças estruturais desses instrumentos. Estudar trombones diferentes pode, a princípio, gerar um certo desconforto na relação do trombonista com os instrumentos. Pearce (2002), ao entrevistar os trombonistas - Charles Vernon, Donald Hildebrandt e Brian Rogers - que tocam profissionalmente trombone tenor e baixo, relata algumas questões que geraram desconforto nos três músicos ao começar a estudar trombone baixo:

Todos os três participantes notaram que sua embocadura foi afetada quando eles começaram a tocar o trombone baixo. Hildebrandt sentiu inicialmente que estava tendo problemas de resistência no trombone baixo porque não colocava ar suficiente no instrumento. Ele sentiu que a quantidade adicional de ar necessária para tocar o trombone baixo, em comparação com o trombone tenor, era o único grande obstáculo que ele precisava superar ao aprender o trombone baixo. [...] Hildebrandt observou que a melhor maneira de aumentar a resistência era tocar até quase a exaustão e depois descansar. Rogers sentiu que não havia diferença na fadiga no trombone tenor ou no trombone baixo. Ele sentiu que a precisão era um obstáculo maior, em vez de fadiga. Rogers sentiu que a fadiga era mais um problema relacionado ao quanto você praticava a cada dia em cada instrumento. (PEARCE, 2002, p. 11, tradução nossa)

Podemos ver que os trombonistas acima encontraram um certo desconforto ao iniciar o estudo de outro instrumento, contudo, buscaram soluções e explicações que solucionassem suas dificuldades. O autor ainda menciona que “todos os três participantes tiveram problemas com uma dupla vibração labial em diferentes pontos de suas carreiras, pessoalmente ou com seus alunos”. No entanto, os entrevistados propõem soluções para esses problemas:

Rogers desenvolveu uma vibração em uma determinada nota após ter exagerado no esforço de sua embocadura em uma performance. Ele também notou que sua embocadura não estava em sua melhor forma na época. Sua solução foi se afastar do instrumento por algumas semanas e deixar os músculos se recuperarem. Vernon teve vários alunos em seu estúdio ao longo dos anos com o problema. Ele pessoalmente

nunca teve o problema mas pediu a Arnold Jacobs uma solução. A ideia de Jacobs era controlar mais o som em sua cabeça e tentar manter a língua mais baixa em sua boca. Vernon também descobriu que fazer com que os alunos fizessem *buzz* em seus bocais foi muito útil para eliminar a dupla vibração. Hildebrandt achou que a vibração no bocal foi útil [...]. Outra ideia que ele apresentou foi simplesmente esquecer a vibração dupla e o problema se resolveria sozinho. (PEARCE, p. 11, 2002, tradução nossa)

É possível ver no trecho acima que estudar mais de um instrumento traz benefícios profissionais, mas é preciso experiência, orientação de outros músicos que já fazem isso, e maturidade para lidar com possíveis questões que surgirem no decorrer da trajetória profissional. É preciso ter plena consciência do próprio corpo e compreender como ele está respondendo às mudanças de um instrumento para outro, sempre respeitando os próprios limites para evitar lesões.

No que se refere ao repertório, é importante considerar que para o trombonista que faz o *doubling* ocasionalmente é aconselhável que se escolha peças, levando em consideração o seu nível de experiência em cada instrumento. Com base nisso, ele poderá selecionar obras para cada um dos trombones de acordo com o seu nível e familiaridade em cada um deles, considerando aspectos mais gerais como a resistência necessária para tocar todo o recital. Para que o músico se sinta mais confortável com as mudanças de calibres de instrumento, é aconselhável que as obras de maior dificuldade técnica sejam direcionadas ao seu instrumento principal, ou seja, aquele que o trombonista tenha de maior intimidade. Após a escolha do repertório, é necessário fazer um estudo de cada uma das peças, buscando explorar as dificuldades técnicas de cada uma delas e procurando estratégias para vencê-las.

Para iniciar o estudo de cada peça individualmente, pode-se ter como critério o seu nível de familiaridade com o estilo da obra ou, em contraposição, o quanto ele desconhece a poética da peça. Tendo o primeiro critério como ponto de partida, o trombonista poderá iniciar o estudo do repertório buscando familiarizar-se, gradativamente, com as obras, partindo daquelas que ele possui mais conhecimento sobre o estilo. Ou seja, pode-se começar por uma peça tecnicamente mais confortável e de maneira crescente aumentar o nível de dificuldades, até concluir o estudo de todo o repertório. Por outro lado, também é possível ter como critério o nível de estranhamento em relação à poética e aos procedimentos técnicos presentes na obra que se pretende estudar. Nesse caso, o trombonista começaria o estudo por uma obra com a qual não teria muita intimidade. Assim, o período de contato com ela seria mais longo, proporcionando a sua familiarização com a poética musical, o que impactaria diretamente e de maneira positiva na sua interpretação. Essa obra poderá ser para o trombone baixo, tenor ou alto, contudo, mesmo que o trombonista esteja estudando uma obra para um

desses instrumentos, é importante que se mantenha a rotina diária de estudos nos três. Isso permitirá ao músico manter-se adaptado às mudanças de calibre dos instrumentos, bem como mantê-lo condicionado tecnicamente para executar de forma confortável qualquer um dos três trombones.

Uma maneira de proceder na preparação do repertório é buscar compreender a estrutura formal das peças e organizar o estudo com bases na estrutura apresentada pela obra, separando os trechos para serem estudados em um período de tempo estabelecido. Ao separar esses trechos é importante que o trombonista identifique as frases e faça um estudo organizado delas, buscando compreender o seu sentido musical e resolver as possíveis dificuldades técnicas por meio de repetições conscientes. Essas repetições são realizadas no próprio instrumento bem como por meio do solfejo das frases, o que permitirá uma internalização musical do trecho, assim como também proporcionará um menor desgaste muscular da embocadura. Esse procedimento é possível ser aplicado em peças para os três instrumentos aqui mencionados, levando em consideração que em um deles é possível que o trombonista sinta mais desgaste do que em outro. Para isso, o mesmo deverá observar como o seu corpo está reagindo à demanda de estudo, respeitando o próprio limite técnico e a sua resistência física. Essa é apenas uma perspectiva de como começar o trabalho com um determinado repertório nos três instrumentos. É possível que o músico se sinta mais confortável seguindo uma abordagem diferente e obtenha resultados consistentes. No entanto, é importante salientar que o estudo de três instrumentos precisa ser bem estruturado e que o trombonista aprenda a lidar com as variáveis organológicas presentes nos trombones baixo, tenor e alto.

Após o estudo de cada peça de maneira isolada, o trombonista iniciará um estudo mais global do repertório, buscando simular a performance propriamente dita. Dessa forma, com base no conhecimento do próprio corpo e de sua própria resistência ao tocar trombone por um longo período de tempo, o trombonista escolherá a ordem das peças que serão executadas no recital. Essa é uma decisão crucial que irá influenciar diretamente na qualidade final do recital, ou seja, uma má escolha dessa ordem poderá prejudicar o resultado da performance. Nesse sentido, o trombonista pode começar o recital com peças mais leves, deixando para o final as mais pesadas, considerando aqui o desgaste muscular da embocadura. Seguindo uma lógica parecida de se resguardar fisicamente, o trombonista teria também como opção iniciar o recital com o trombone que lhe é mais familiar, organizando a utilização dos outros de acordo com o seu condicionamento físico. Munido dessas informações, o trombonista irá fazer as rotinas diárias de estudo e, em seguida, tocar todo o recital completo, procurando

fazer isso algumas vezes na semana. A cada vez que o recital for tocado, é importante que o trombonista avalie os pontos positivos e os que ainda precisam ser revisados para que ele possa aumentar o nível de refinamento de sua performance. Além disso, vale salientar que é importante, desde o início da preparação do recital até as obras ficarem prontas, que o trombonista utilize o ensaio cognitivo como recurso, para consolidar as informações novas e aquelas já trabalhadas. Pois:

Prática envolve aspectos físicos e mentais: prática com um instrumento (físico) e prática longe do instrumento (mental). Embora a prática física seja o método mais conhecido de melhorar o desempenho musical, a prática mental também está se tornando mais aceita como um método de melhoria da performance musical. (MIELKE, 2016, p.1, tradução nossa)

O ensaio cognitivo ou a prática mental é uma forma de trabalhar os aspectos técnicos interpretativos do recital sem gastar energia física, principalmente para quem pratica o *doubling* e precisa gerenciar a energia para estudar mais de um instrumento. No trombone isso pode ser feito por meio do aprendizado dos ritmos mais complexos, solfejo das passagens, marcação de posições, como também a execução dos trechos apenas com ar sem som (soprando), pensando nas melodias que cada passagem produz. Para que isso seja feito com segurança, é importante demarcar os passos da preparação da performance, como já foi mencionado anteriormente. Por meio do ensaio cognitivo é possível aprender as habilidades necessárias para dominar um determinado repertório, bem como consolidar as informações que já foram adquiridas. Essa é uma técnica de estudo que pode contribuir de maneira bastante significativa no processo de preparação de uma performance musical.

5.2 FORMATAÇÃO DA ROTINA DE ESTUDOS UTILIZADA NO PROCESSO DE PREPARAÇÃO DO RECITAL

O estudo de rotina é algo bastante importante na vida de todo músico da área de metais, guardando suas devidas peculiaridades em cada instrumento. Vimos que tais estudos no trombone é um aspecto fundamental para que seja possível manter uma performance consistente em seus aspectos técnicos e interpretativos. Dessa forma, durante a preparação do recital foi necessário estabelecer uma rotina de estudos concisa, eficiente e que se adequasse à realidade dos trombones baixo, tenor e alto. É importante enfatizar que o meu instrumento principal é o trombone tenor, tendo assim os trombones baixo e alto como instrumentos secundários e que utilizo apenas em situações pontuais.

Para a preparação do recital, foi necessário estabelecer uma rotina de estudos técnicos que contemplasse os três instrumentos e que fosse, de certa forma, complementar em sua estrutura, ou seja, o estudo que fosse realizado em um trombone não precisaria ser necessariamente repetido de maneira idêntica no instrumento seguinte. Inicialmente, tentei fazer uma rotina de estudos começando a partir do trombone baixo, seguindo para o tenor e finalizando no trombone alto. No entanto, essa formatação não me proporcionava conforto no primeiro contato com o instrumento, por ser um trombone com um calibre maior do que aquele ao qual estou habituado (trombone tenor). A partir daí, observei que os entrevistados dessa pesquisa apresentaram propostas diferentes de como começar a rotina de estudos e uma delas propõe começarmos a rotina com o instrumento ao qual temos mais familiaridade. Tendo essa proposta como ponto norteador, passei a iniciar a rotina de estudos a partir do trombone tenor, seguindo para o trombone baixo e finalizando no trombone alto. Essa formatação proporcionou um maior conforto nos estudos técnicos de rotina, pois estava começando a aquecer e fazer os primeiros estudos técnicos por um instrumento ao qual o meu corpo já se sentia confortável no primeiro contato do dia. Ao fazer a mudança para realizar os estudos técnicos no trombone baixo, já era possível perceber que o meu corpo e a embocadura já estavam aquecidos, permitindo assim uma melhor relação entre o corpo e o instrumento. Ao chegar no trombone alto, já não percebia desconforto ao soprar, apenas sentia o estranhamento natural da mudança de calibre do instrumento, algo que o corpo se adaptava em poucos minutos.

Ao iniciar a rotina de estudos no trombone tenor levei em consideração a prática do *buzzing* no bocal como um recurso importante para o aquecimento, tendo em vista o conforto que percebia ao tocar a primeira nota no trombone logo após praticar o *buzzing* por poucos minutos. É importante aliar esse estudo a outros aspectos musicais como melodias simples ou mesmo uma escala, evitando assim de tornar a prática um trabalho meramente técnico. Seguindo a proposta de um dos entrevistados dessa pesquisa, sempre que mudava de um instrumento para o outro, praticava um pouco de *buzzing* para que assim a mudança de calibre não fosse tão brusca para o corpo durante as seções de estudo. Logo após essa etapa, iniciava o aquecimento com estudos de *glissandos* em uma mesma parcial da série harmônica, explorando as regiões grave, médio e agudo, ou notas longas também explorando essas regiões, sempre buscando estabelecer um controle na qualidade do som, bem como, trabalhar a capacidade de manter um fluxo de ar livre e fluente. Esses estudos foram realizados inicialmente sem a interferência da língua, apenas ar, para que assim o foco estivesse exclusivamente na manutenção do fluxo, qualidade do som e conexão entre as notas. Nos dias

que eu realizava estudos de notas longas no aquecimento, eu acrescentava algum estudo diferente de glissando, que abrangesse diferentes parciais da série harmônica para trabalhar a conexão entre as notas.

Após o estudo com notas longas e/ou *glissandos*, seguiam-se estudos de articulação em *tenuto*, em uma nota por vez, explorando diversificados ritmos, iniciando pela nota *Fá3* e descendo cromaticamente até completar uma oitava. Nesse estudo, buscava-se utilizar a articulação mais leve possível, apenas para poder trabalhar a permanência do fluxo do ar e a utilização da língua para articular, buscando sempre manter a qualidade do som. Tanto os estudos de *glissandos* citados anteriormente como o de articulação em *tenuto* são propostas bastante consolidadas no meio trombonístico e que fazem parte da rotina de estudos de trombonistas brasileiros como José Milton Vieira (OSPA) e o prof. Dr. Alexandre Ferreira (UFPB), entre outros. Em seguida, a rotina seguia-se com estudos de flexibilidade vertical, ou seja, em uma mesma série harmônica, fazendo variações entre execuções apenas com ar, como também articulando com a língua. Logo em seguida, continuava com exercícios de flexibilidade descendentes em cada posição de maneira lenta, abrangendo uma tessitura que se iniciava na nota *Sib2* na primeira posição, até a nota *Mi-1* na sétima posição, região grave do instrumento. Depois disso, eram realizados outros exercícios de flexibilidade ascendentes tanto de forma vertical como horizontal, sempre buscando a melhor conexão entre as notas. Na sequência, iniciava um estudo de articulação em *staccato* simples, duplo e triplo partindo da região média até a região grave, finalizando os estudos no trombone tenor com escalas diatônicas maiores e as menores harmônicas.

Em seguida fazia a mudança para o trombone baixo no qual executava cerca de 1 (um) minuto de *buzzing* no bocal, seguindo com estudo de fluxo, soprando no instrumento apenas com o ar sem produzir som. Logo após realizava alguns exercícios de flexibilidade horizontal descendente para relaxar a embocadura, partindo da região média para a região grave. Essa mudança do trombone tenor para o trombone baixo com exercícios simples de flexibilidade proporcionava um conforto na embocadura e diminuía o estranhamento em relação ao trombone tenor. Conforme meu corpo se adaptava à mudança de instrumento, eu passava a explorar a região mais grave do trombone baixo. Tendo em vista que as proporções tanto do bocal quanto do instrumento são maiores que o trombone tenor, a articulação foi algo que sentia a necessidade de trabalhar para obter maior domínio. Para isso, realizava alguns estudos adaptados do Método técnico para trompete de Clarke (1934) e os Estudos práticos para trompete de Goldman (1920), que trabalham simultaneamente escalas, intervalos, articulação e explora a região grave do trombone baixo. Assim é possível identificar que os

[...] problemas técnicos no trombone são partilhados por outros membros da mesma família (instrumentos de metal), que podem ser resolvidos com estudos materiais comuns, para a resolução de problemas como a formação da embocadura, respiração e problemas de articulação (REIS, 2017, p. 71).

Dessa forma, alguns estudos que são comuns ao trompete podem ser aplicados para trabalhar questões específicas do trombone. Esses eram realizados em *tenuto* e me ajudava a estabelecer uma boa conexão entre as notas, além de me ajudar a reforçar a internalização do timbre do trombone baixo.

Após a realização desses estudos no trombone baixo, fazia mudança para o trombone alto, no qual trabalhava o *buzzing* com alguma melodia simples ou mesmo uma escala no bocal; em seguida fazia alguns *glissandos* para me habituar ao novo calibre e perceber a resistência do instrumento bem como estabelecer o fluxo de ar necessário.

No trombone alto, a dificuldade a se trabalhar em relação aos instrumentos anteriores é principalmente a proximidade entre as posições, o que reflete na afinação, na sonoridade e a articulação. Portanto, a rotina no trombone alto seguia-se com estudos *buzzing* inicialmente, e logo após todas as escalas diatônicas maiores e menores, observando a questão da afinação, precisão das posições, sonoridade e articulação. A prática do *buzzing* no bocal, antes de começar o estudo de cada um dos três trombones, me ajudou a conservar uma abertura labial pequena, que me proporcionava um maior controle na passagem do ar, melhor qualidade na vibração dos lábios e, conseqüentemente do som, permitindo também uma articulação mais clara e maior resistência. Por fim, tendo como objetivo trabalhar a fluência em cada instrumento, bem como a consolidar a questão timbrística, buscando reforçar o conceito sonoro e a característica de cada um, ao final da rotina eu tralhava um exercício do método Rochut em todos os três instrumentos. Dessa forma, eu fazia a transposição para a clave de dó para estudar no trombone alto, e fazia a transposição uma oitava abaixo ou uma quarta abaixo, de acordo com o que fosse mais conveniente, para tocar no trombone baixo. Esse estudo permitia estabelecer uma comparação de timbre entre os três instrumentos e ajuda a trabalhar a fluência no baixo e no alto, por serem lições que eu já possuía familiaridade musical. Esse estudo tem base em uma proposta do professor Jean Márcio da UFCG, declarada em entrevista, vejamos:

Inclusive sugiro... já vou ter uma solução que eu tenho feito com um resultado muito bom; todos os instrumentos que eu fiz a transição, do trombone tenor pro trombone baixo, do trombone baixo pra tuba, e por último da tuba pra o trombone contrabaixo [...]; eu fiz a mesma coisa, inclusive sugerida pelo Mavíael Celestino e também tem uma ligação com o pessoal dito de música popular [...]. Olha [...] se eu tenho um instrumento, eu quero aprender um instrumento e ainda vou aprender um repertório novo, eu tô fazendo duas coisas ao mesmo tempo. Então...eu sempre pego, nessas transições, eu sempre peguei

coisas que eu tocava já em um instrumento e tocava no outro. E no trombone baixo eu aprendi a fazer uma quarta abaixo, botar clave de dó e fazer uma quarta abaixo tudo que eu tocava [...]. E aí, isso me ajudava a já conseguir tocar mais fácil, porque precisava treinar o timbre, não era só tocar grave. Quando fui fazer isso efetivamente do trombone baixo pra tuba, eu fiz a mesma coisa e na tuba era uma oitava abaixo, e eu já tocava um monte coisa oitava abaixo. Então foi muito mais rápido, eu já fazia é... no primeiro mês que eu decidi estudar tuba sistematicamente, eu já estava tocando peças, inclusive peças agudas na tuba, porque estava aproveitando similaridades das coisas já tavam lá no repertório que eu já tocava, e acrescentando isso também no trombone, aí fui fazendo isso. (SILVA, 2019)

Podemos ver que de acordo com o entrevistado, o processo de assimilação das informações técnicas de um novo instrumento, em um processo de transição, acontece de forma mais rápida se usarmos o repertório que já temos domínio no instrumento principal. Para isso é necessário usar as claves para fazer as transposições necessárias a fim de que a música fique em uma região idiomática do novo instrumento.

Dessa forma, a rotina era distribuída nos três instrumentos, trabalhando questões técnicas que são mais pertinentes em cada um deles. Essa rotina sofria pequenas variações em alguns dias, a depender da necessidade que eu sentia em trabalhar mais um determinado instrumento ou outro. No entanto, os critérios para as mudanças estavam sempre fundamentados nas ideias colocadas nessa rotina base. Sempre que fazia a mudança de um instrumento para o outro, focava em obter uma boa sonoridade e realizar os exercícios com precisão rítmica e com uma boa articulação. No que diz respeito às mudanças de calibre, eu aguardava que o corpo se adaptasse naturalmente conforme realizava os estudos.

A rotina foi distribuída de maneira que fosse possível trabalhar com os três instrumentos e não me desgastar fisicamente a ponto de não conseguir estudar o repertório. Dessa forma, considerei importante realizá-la um pouco mais focada no trombone tenor, mas que não fosse tão desgastante e longa tanto no tenor como nos outros trombones, o que viria a demandar bastante tempo e poderia sacrificar a qualidade de estudo nos instrumentos que ficassem por último. Essa rotina não é uma proposta única e fixa de como se estudar os trombones baixo, tenor e alto, isso pode variar a depender das características de cada trombonista. No entanto, é importante que tenhamos sempre como princípio os fundamentos que precisam ser trabalhados e assim desenvolver uma rotina que melhor se adeque a cada realidade individual, como também é preciso que o trombonista conheça seus limites e assim saiba gerenciar seus estudos de acordo com suas necessidades.

A seguir iremos tratar a respeito das estratégias de estudo utilizadas em alguns trechos que apresentaram um desafio técnico das obras escolhidas para serem tocadas no recital. Os trechos foram escolhidos de acordo com as dificuldades do pesquisador em prepará-los com o intuito de trazer propostas para resolução. Sabemos que as propostas colocadas aqui não são

as únicas possíveis, outros intérpretes podem encontrar diferentes caminhos para alcançar os mesmos resultados.

5.3 MÚSICA PARA TROMBONE Nº 4 (TROMBONE ALTO) DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

A obra que tratamos nesse subtópico apresenta uma poética que desafia o trombonista tecnicamente, pois os recursos utilizados para sua interpretação vão além dos que são convencionais. A peça explora diversos recursos técnicos do trombone alto e direciona o intérprete a pesquisar as possibilidades sonoras propostas pelo compositor. Vale salientar que de acordo com o que foi identificado na leitura da partitura, podemos ver que a peça foi escrita com objetivo de ser interpretada em um trombone alto em *Mib* e com chave em *Sib*. A obra possui um efeito sonoro que só é possível ser realizado em sua integralidade com a presença da chave em *Sib*, o mesmo surge no quarto pentagrama (a obra não possui fórmula de compasso, veja a partitura nos anexos). O compositor indica na partitura para que o intérprete sopra no instrumento (sem produzir o som convencional), acionando a chave continuamente. Isso provoca um corte no fluxo do ar, causando assim um efeito de interrupção desse fluxo devido ao desvio do ar para a tubulação da chave. O trombone ao qual tenho acesso possui uma chave em *Ré*, cuja tubulação é bem menor e que, ao ser acionada, não produz o mesmo efeito sonoro de interrupção de fluxo.

Essa obra foi um trabalho de interação entre intérprete e compositor por meio de uma investigação de técnicas estendidas no trombone alto. Ângelo (2015) faz uma descrição bastante detalhada dos pormenores da obra, descrevendo como se deu o processo de composição, trazendo considerações a respeito das técnicas estendidas utilizadas¹⁴. Por tal motivo, nesse momento irei apenas abordar o processo de preparação do trecho abaixo que foi recortado da peça e que acredito apresentar uma dificuldade técnica desafiadora em sua interpretação. Vejamos:

¹⁴ É possível encontrar uma gravação da obra na íntegra no youtube interpretada pelo músico ao qual a peça foi dedicada, o trombonista Jackes Douglas Ângelo. Link: https://www.youtube.com/watch?v=3cJh0_redxg. Acesso em: 31 mar. 2021.

**Figura 10 - Trecho retirado da obra Música para trombone n° 4
(pág. 2, da *anacruze* do compasso 24 ao 32)**

The musical score is written for a trombone in B-flat major, 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 25 through 30, and the second system contains measures 31 and 32. The notation is complex, featuring many notes with 'x' marks on their stems, which are instructions for the performer to sing these notes simultaneously with the instrument. There are also triplets and slurs. A small inset at the top right shows a detail of the notation with the instruction 'Reconectar tubo à vara' (Reconnect tube to the lead pipe).

O trecho da figura 10 é composto pela técnica expandida chamada multifônico. Uma das dificuldades presentes é que as notas executadas pelo instrumento estão acima das notas que deverão ser cantadas simultaneamente. Todas as notas que devem ser executadas pela voz estão sinalizadas com um (x) em suas hastes, além disso existem os fragmentos melódicos que são cantados enquanto notas longas são sustentadas pelo instrumento.

Na preparação desse trecho, percebi que era preciso ter muito claro o solfejo de ambas as vozes, dessa forma, optei por isolar cada uma delas e as estudar separadamente, iniciando pela voz mais aguda que é a do instrumento e logo em seguida a voz mais grave. O estudo foi feito sempre associado à prática do solfejo para que assim cada voz ficasse bastante consolidada na memória. É possível identificar que cada voz, ao ser estudada individualmente, não possui grandes dificuldades a serem superadas, no entanto, ao combiná-las, torna-se algo desafiador. No momento em que comecei a combinar as duas vozes, optei por trabalhar desde a *anacruze* até o início do segundo pentagrama, o que seria o final do terceiro compasso, tendo como referência as barras verticais. Busquei sincronizar tanto a melodia quanto o ritmo,

estabelecendo uma quantidade limite de três repetições desse pequeno trecho. Fiz o mesmo procedimento partindo do que seria o compasso seguinte até o final do trecho. É preciso bastante concentração e prática para que o trecho possa soar como está escrito, pois a região em que o trombone está soando torna difícil a entoação de sons. Assim, a clareza no solfejo de ambas as vozes vai facilitar o trabalho no momento de juntar as duas vozes. Além disso, é preciso compreender de maneira perceptiva a relação intervalar entre as notas sustentadas pelo trombone e o que deve ser cantado, com atenção especial ao primeiro intervalo formado entre elas, pois este servirá como base para a entoação dos intervalos que se seguem. Esse foi um procedimento que ajudou bastante no processo da combinação das duas vozes.

5.4 MÚSICA PARA TROMBONES E PERCUSSÃO (TROMBONE BAIXO, TENOR E ALTO) DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

A peça abordada neste subtópico foi escrita para três trombones com calibres diferentes e que devem ser tocados pelo mesmo trombonista de acordo com as indicações do compositor. A obra foi escrita em compasso 2/4 e possui uma pulsação de aproximadamente 63 bpm, que é mantida até o final. Inicialmente, o trombone indicado na partitura para ser tocado é o tenor, havendo uma troca para o trombone baixo no compasso 59, logo em seguida alternando para o trombone alto no compasso 99, voltando para o trombone baixo no compasso 175 e trocando para o trombone tenor no compasso 200, o qual permanece até o final da obra. Vejamos abaixo um esquema de como funciona a troca de trombones na peça:

Trombones	Tenor	Baixo	Alto	Baixo	Tenor
Compassos	1 -58	59 - 98	99 - 174	175 - 199	200 - 243

A peça possui apenas um movimento e foram estabelecidas algumas convenções de técnicas estendidas desenvolvidas em um trabalho conjunto de compositor-intérprete. Podemos ver na figura abaixo as convenções indicadas pelo compositor.

Figura 11 - Convenções estabelecidas através da interação compositor-intérprete retiradas da obra Música para trombones e percussão

LEGENDA:

-  : Congela a ação;
-  : Acellerando gradativo
-  : Retardando gradativo
-  : PA TA PE TO : explosão labial no trombone – quando não indicado, vibrar os lábios normalmente;
-  : Glissando, soprar sem vibração labial;
-  : TO PA TA PE : percussão pela explosão labial (percussionista e trombonista);
-  : a U : Sussurrar;
-  : Instrumento vibrante encosta brevemente no instrumento indicado

A peça está pensada para um trombonista e um percussionista.

Sugere-se ação teatral discreta!

Podemos ver que o trecho acima apresenta as seguintes convenções: **Congela a ação** (o intérprete fica imóvel no momento que surge o sinal indicado); **acelerando gradativamente** (acontece na peça por meio da repetição de uma mesma nota em que começa com figuras mais longas e vai diminuindo o valor aos poucos, provocando consequentemente a aceleração na execução); **explosão labial no trombone** (pronunciar as sílabas indicadas segurando o fluxo de ar e soltando abruptamente sem produção de som vocal, apenas dos lábios); **glissando - soprar sem vibração labial**; **percussão pela explosão labial** (efeito de segurar o ar e soltar abruptamente, pronunciando as sílabas de maneira percussiva); **sussurrar** (é interpretado tanto pelo trombonista quanto pelo percussionista e trata-se da ação de sussurrar pronunciando a letra “a” ou “u”, conforme a indicação no decorrer da obra); **instrumento vibrante encosta levemente no instrumento indicado** (indicação para o percussionista).

Figura 12 - Trecho retirado da obra Música para trombones e percussão (Do compasso 64 ao compasso 98)

Música Para Trombones e Percussão

64 Trombone Baixo

Lentamente até desconectar o tubo inferior da vara

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

Troca p/ Baqueta de feltro

PA TA PE TLO PA TA PE TLO

pp

pp

pp

c/ dedos

76

Rápido c/ força

Conectar tubo à vara

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

c/ dedos

TO PA TA PE TO PA TA PE PA TO PU TO PA PA TA PE

pp

pp

p

mf

TO PA TA PE TO

U U U

Música Para Trombones e Percussão

4

87

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

U U U

pp

p

f

pp

mf

f

Baqueta de Madeira

98

Trocar p/ Trombone alto

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p

Um dos aspectos que precisam ser observados na preparação desse trecho é a mudança do trombone tenor para o trombone baixo que acontece no compasso 59 da peça, durante uma

pausa de 6 compassos. O trombone volta a tocar no compasso 65 (vide figura 14), sendo essa a primeira mudança de trombones na obra. Além disso, podemos ver a presença de técnicas estendidas que estão presentes não só nesse trecho mas em toda a obra. O primeiro passo na preparação desse trecho foi a leitura do ritmo, dos sinais de técnica estendida e a apreciação da obra na íntegra¹⁵. Por meio da apreciação foi possível compreender a proposta do compositor, bem como, obter uma ideia mais clara dos efeitos que a peça possui. Após isso, comecei a preparação da peça e, ao trabalhar especificamente esse trecho, busquei dominar técnicas estendidas de “explosão labial” e de “glissando - sem vibração labial” de maneira isolada. Ou seja, estudei essas técnicas sem aplicação imediata no trecho para só depois praticar dentro do contexto musical da peça.

Logo depois, comecei a trabalhar o trecho diretamente do compasso 65 ao compasso 70 com o apoio de um metrônomo e usando a pulsação de aproximadamente 60bpm que é um tempo aproximado à proposta do compositor. Iniciei trabalhando os cinco compassos apenas com ar sem som e logo após da maneira que está escrita. Uma das dificuldades é executar o *glissando* apenas com ar, buscando equilibrá-lo dentro do espaço de tempo de um compasso, ou seja, nem terminar antes do fim do compasso nem fazê-lo longo demais. Para isso foi importante o uso do metrônomo para que fosse possível estabelecer esse equilíbrio entre o pulso e a interpretação da técnica estendida. Em seguida, continuei o trabalho de preparação do compasso 71 ao 75, local onde desconecta-se o tubo inferior da vara do trombone. Para estudar esses compassos trabalhei inicialmente solfejando-os, ou seja, buscando executar as “explosões labiais” e os “glissandos” sem o uso do instrumento e tentando aplicar a técnica da maneira mais próxima possível ao que precisaria ser executado no instrumento. Em seguida, estudei os mesmos compassos utilizando o trombone, buscando sempre realizar pelo menos duas ou três repetições para consolidar a informação.

Após isso, comecei a trabalhar do compasso 76 ao 86, no qual pratiquei inicialmente solfejando, buscando imaginar e simular as convenções estabelecidas, para só depois estudar no instrumento, praticando duas ou três vezes. Finalizando o trecho do trombone baixo, continuei com o trabalho entre os compassos 87 e 98. Dessa forma, busquei solfejar todo esse trecho, em seguida marquei as posições que melhor se adequaram ao trecho, pois é possível observar que do compasso 90 ao 98 a escrita tem uma abordagem mais convencional que no início do trecho. Podemos ver nesse trecho a predominância de intervalos que vão desde

15 É possível encontrar uma gravação em vídeo no youtube da obra na íntegra interpretada pelos músicos aos quais a música foi dedicada: o trombonista Jackes Douglas Ângelo e o percussionista Kemuel Kesley Ferreira. Link do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=eZC9mSMB_jw. Acesso em: 31 mar. 2021.

segundas até sétimas, com isso, busquei trabalhar esse trecho em *legato* e depois em *tenuto* para obter maior conexão na execução desses intervalos.

Vale salientar que é muito importante observar as convenções estabelecidas pelo compositor para compreender como devem ser interpretadas as técnicas estendidas como também usar o apoio de gravações. Se a obra fosse inédita ou simplesmente não houvesse gravações, o ideal seria conversar com o compositor, primeiramente, ou conversar com alguém que já tivesse tocado a obra. No meu caso, tive essa oportunidade de entrevistar o trombonista Jackes Douglas. A combinação desses recursos - leitura da partitura, conversa com um intérprete e apreciação da obra me ajudou bastante no processo de compreensão da proposta do compositor juntamente com o intérprete.

5.5 CRIAÇÃO Nº 2 (TROMBONE BAIXO) DE FLÁVIO LIMA

A peça Criação nº 2, escrita originalmente para trombone baixo e piano em uma composição em um único movimento e que contém seções contrastantes. É uma obra que tem como primeiro momento um *Largo meditativo* que vai até o compasso 25, seguindo-se para o segundo momento iniciado com um *Piu mosso* no compasso 26, logo após, volta ao tempo inicial no compasso 35, e apresenta outro *Piu mosso* no compasso 38. Logo após o *Piu mosso* a peça apresenta um *A tempo* (tempo inicial) no compasso 45 finalizando esse momento no compasso 49. O terceiro momento inicia-se no compasso 50 com *Un poco piu mosso* prolongando-se até o final da obra. Além desses andamentos a obra possui algumas nuances de pulsação por meio de *accelerando* e *rallentandos*, além das variações de dinâmica.

A figura 16 é um trecho retirado da obra ao qual iremos trazer algumas considerações; ela está entre os compassos 26 e 38. O trecho tem como desafio a velocidade e a variação de pulsação no final, mudanças de articulação, variações de dinâmica, além de explorar a região mais grave do trombone baixo, logo ao final. Podemos observar na seguinte figura:

Figura 13 - Trecho retirado da obra Criação nº 2 (Do compasso 26 ao compasso 38)

The musical score is for Trombone Tenor, measures 28 to 36. It is written in bass clef with a key signature of one flat. The tempo/mood markings include *Piú Mosso* at the top and bottom, *Cresc. poco a poco*, *f*, *Rall.*, *ff* (Batido), *Longa*, *p*, *Tempo Primo*, and *Molto Legato*. The notation features slurs, accents, and triplets.

Podemos ver que logo no início do trecho as figuras rítmicas são de curta duração e a pulsação mais rápida em relação ao *largo meditativo* que precede esse trecho. Assim, para interpretá-lo é necessário bastante precisão técnica no que se refere ao ritmo das subdivisões, além de clareza das articulações. Dessa forma, busquei compreender o solfejo de todo o trecho musical e tentei tocá-lo sem preocupações com ritmo e articulação. Logo em seguida, escolhi as posições que iria utilizar e depois comecei estudando os dois primeiros compassos do trecho de maneira lenta e sem uso da língua, ou seja, tocando tudo em *legato*. Após esse procedimento, estudei utilizando *tenuto* em todas as notas e, por fim, estudei com as variações articulatórias que estão escritas na partitura. Após isso, apliquei o mesmo procedimento para o restante do trecho, estudando sempre de dois em dois compassos. Após concluir o estudo de dois em dois compassos, comecei a estudar o trecho de quatro em quatro compassos, aplicando o mesmo procedimento e aumentando a pulsação de maneira gradativa. Cada vez que concluía o estudo com um número de compassos estipulados, acrescentava mais dois compassos até conseguir tocar o trecho por completo sem muitos problemas.

5.6 TRÊS ESTUDOS PARA TROMBONE TENOR DE JOSÉ SIQUEIRA

A obra a qual tratamos nesse subtópico é dividida em três movimentos que apresentam contrastes principalmente no que se refere ao andamento. O primeiro movimento é apresentado em duas partes “Recitativo e Allegro”, na edição da partitura que se encontra no trabalho de Oliveira (2017) possui a indicação “Devagar e sem rigor de tempo” na primeira

parte. Podemos também tomar como referência de pulsação as gravações de trombonistas brasileiros como Dr. Radegundis Feitosa (*in memoriam*), Wagner Polistchuk e Waldemar Moura (nomes dos discos em nota de rodapé). A outra parte se inicia no compasso 44 e segue-se com um *allegro* (semínima a 132 bpm). O segundo movimento é lento com indicação do compositor para ser tocado em *tempo de modinha* (semínima a 60 bpm). Nesse movimento notamos que as melodias são longas, predominando a articulação em *legatto*, com indicação de uso de surdina em todo o movimento. Por fim, o terceiro movimento é o mais rápido dos três, com indicação do compositor para ser interpretado em tempo de *allegro deciso* (semínima entre 118 a 144 bpm). Vale salientar que Oliveira (2017) em seu trabalho apresenta considerações a respeito dos aspectos técnicos e interpretativos de toda a obra. Portanto, as informações apresentadas inicialmente aqui têm o intuito apenas de contextualizar a peça para assim termos uma ideia do desenvolvimento dos três movimentos e então trazer considerações mais específicas.

Desta forma, aqui iremos tratar especificamente da preparação técnico-interpretativa de apenas um trecho da peça que, conforme a percepção do autor desse trabalho, apresenta uma dificuldade técnica relevante em relação às demais passagens musicais da obra. Por isso, ressaltamos que é importante estudar esse pequeno trecho levando em consideração todos os aspectos técnicos-interpretativos que estão intrínsecos à música do terceiro movimento. Ou seja, é possível perceber que o trecho possui desafios técnicos relevantes que nos instigam a estabelecer critérios para a sua preparação, no entanto, é necessário lembrar que o trecho está contido em um contexto maior, que é o terceiro movimento, e tais critérios precisam direcionar todo o estudo. Além de analisar o contexto global da peça, durante a preparação de um trecho musical é imprescindível observarmos o que vem antes e o que vem depois dele, para assim não destoarmos das características musicais sugeridas pelo compositor.

A figura nº 14 é um excerto retirado do terceiro movimento da obra, o já mencionado *allegro*. Algumas dificuldades como execução de ornamento, pulsação rápida, escolha de locais para respiração, variação de tessitura, mudança de clave e de compasso, variações de articulação e dinâmica são aspectos bastante pertinentes e que precisam ser estudados com atenção. Além disso, uma outra dificuldade peculiar desse trecho é a grande abrangência da tessitura que vai desde a nota *Dó1* até a nota *Ré4*, o que exige uma técnica sólida do intérprete para tocar com consistência.

Vejamos:

Figura 14 - Trecho retirado do 3º movimento da obra Três estudos para Trombone Tenor (Do compasso 34 ao compasso 49)



O primeiro passo para o estudo desse trecho foi realizar uma leitura rítmica e melódica da passagem escolhida sem uso do instrumento, observando as mudanças de compasso e clave. Logo após, realizei mais uma leitura, dessa vez usando o instrumento e focando apenas em tocar as notas corretas e o ritmo certo, de maneira bastante lenta e sem fazer variações de dinâmica, sem me preocupar com a ornamentação e articulação indicada. Logo após, realizei um estudo de maneira bastante lenta dos três primeiros compassos (34 ao 36) do trecho, tocando-os em *legato*, da maneira mais conectada possível. Ao perceber que o estudo em *legato* foi satisfatório, ou seja, as notas soaram afinadas e sem interrupção na produção do som, segui com um estudo mais detalhado, observando e aplicando a dinâmica, ornamentação e articulação. O trabalho aplicando as indicações da partitura foi repetido pelo menos duas vezes, em cada momento que estudei o trecho, para assim consolidar mentalmente a informação de forma definitiva do que está escrito. Em seguida realizei o mesmo procedimento partindo do quarto compasso do trecho até o final do sétimo compasso (nota Ré4), ou seja, dos compassos 37 ao 40. Assim, da mesma forma que procedi nos compassos anteriores, trabalhei tudo em *legato* sempre pensando em desenvolver uma maior conexão entre as notas e a permanência do fluxo de ar, bem como obter uma maior resistência na variação de tessitura. É preciso atentar à mudança para a clave de sol entre esses compassos, o que facilita a leitura das notas mais agudas, evitando assim o excesso de linhas suplementares. Dando continuidade, segui com o estudo do final do compasso 40 (nota dó4) até o compasso

44 (nota sol), no qual realizei o mesmo procedimento - primeiro estudando em *legato* e depois trabalhando da forma como está escrita. Por fim, do compasso 12 até o compasso 16, é a região mais grave do trecho e que proporcionou maior dificuldade ao tocar, pois ela é precedida de uma região que é bastante aguda no trombone e essa transição de registro exige bastante mudança na tensão e no relaxamento da embocadura. Além de realizar os procedimentos mencionados anteriormente nesse trecho, como tocar em *legato* e depois da forma que está escrita, fiz estudos do trecho apenas com *buzzing* para trabalhar a qualidade da vibração nessa região e assim facilitar na produção do som no instrumento.

Inicialmente, busquei trabalhar com uma pulsação lenta de maneira que o trecho ficasse confortável em sua execução e depois de alcançar seu domínio técnico do trecho foi aumentado gradativamente o tempo até alcançar a pulsação proposta pelo compositor. Cada vez que era aumentada a pulsação, eram aplicados os mesmos procedimentos de preparação técnica abordados aqui até alcançar um determinado conforto ao executá-lo.

5.7 O DOUBLING NO PROCESSO DE PREPARAÇÃO DO RECITAL

Além dos aspectos relacionados à rotina diária de estudos e das estratégias para preparar cada seção musical das obras escolhidas para o recital, é importante salientar que existe a dinâmica de preparação para a troca de instrumento de uma peça para outra. Essa mudança tem algumas implicações, pois não se trata apenas de uma troca que envolve a realização de exercícios técnicos como acontece na rotina de estudo. Durante uma performance a mudança de um instrumento para outro é um processo muito mais delicado, pois exige uma resposta muito mais rápida do corpo para se conseguir uma adaptação ao instrumento e assim interpretar a obra com fluidez. Tendo como base esse pressuposto, foi necessário estabelecer uma preparação que levasse em consideração esse aspecto de transição de instrumento durante a performance. É importante salientar que as obras foram escolhidas, levando em consideração as características timbrísticas de cada instrumento e dentro de uma tessitura confortável em todos os trombones para não gerar um desgaste físico além do necessário durante recital.

Dessa forma, organizei inicialmente o repertório para começar o recital com os *Três Estudos para trombone tenor e piano*, ou seja, começar a performance com o instrumento que possuo mais familiaridade, no caso trombone tenor, seguindo a mesma estratégia da rotina de estudos. Isso me proporciona começar a performance com maior conforto e segurança,

aquecendo o corpo e, gradativamente, a autoexposição no palco. Em seguida, optei por colocar a obra para trombone alto *Música para trombone n° 4*, tendo em vista ser um instrumento menor e possuir uma resposta de execução técnica mais rápida em comparação ao trombone baixo. Além disso, a peça escolhida não apresenta desafios técnicos consideráveis em seu início, fato este que permite uma troca tranquila do trombone tenor para o trombone alto. Ressaltamos, ainda, que nos momentos em que a escrita apresenta uma leitura mais convencional, a sua tessitura encontra-se mais próxima do trombone tenor (e.g. região médio-aguda). A terceira peça demanda o uso dos três instrumentos. Inicia-se com o trombone tenor também numa região bastante confortável e somente em seguida o trombone baixo é apresentado durante recital. As mudanças de um trombone para o outro nessa peça não são drásticas, pois o compositor escreveu de maneira que dê tempo ao músico restabelecer a embocadura e trocar o instrumento. Além disso, conforme entrevista com o trombonista Jackes Douglas Ângelo (parceiro com o qual o compositor Estércio Marques compartilhou a construção da *Música para trombones e percussão*), a intenção do compositor é explorar timbres diferentes no decorrer da peça. Vejamos trecho da entrevista:

Por exemplo, a peça do Estércio [...] que é pra três trombones, o quê que ele tá buscando ali? Ele tá buscando timbres [...]. Se você for analisar, acho que você já fez isso...se você for analisar a extensão da peça, dá pra se fazer no trombone tenor [...] tranquilamente. Então não é uma extensão absurda assim, o que ele tá buscando ali é timbre. Ele tá buscando uma concepção de timbre, então realmente é...buscar isso daí. (ANGELO, 2019)

Com base nisso, podemos ver que a obra não explora extremidades na tessitura dos três trombones, o que facilita o seu estudo e a troca de instrumentos. A obra é finalizada com o trombone tenor, ou seja, ainda em uma região de conforto para o intérprete. Então, com a última peça *Criação n° 2*, é feita a troca para o trombone baixo, ou seja, uma transição de instrumento que sai do trombone tenor para o baixo, o que já faz parte dos meus estudos de rotina, sendo isso algo que não causa tanto estranhamento ao corpo. Existem outros pontos de vista com relação à ordem que se organiza os trombones em um recital, e isso pode ser algo bastante pessoal, como é o caso do entrevistado citado acima Ângelo (2019). Para ele

[...] no meu primeiro recital de mestrado, [...] eu ia fazer um recital que tinha peça específica para o tenor, tinha peça específica para o alto e a peça para os três. Então eu iniciei o recital tocando o tenor, depois eu fui pro alto, depois eu voltei pro tenor, depois eu fui fazendo essas trocas, assim. Então, eu não me sentia muito confortável com isso, aí eu conversando com meu professor na época quem foi meu co-orientador no mestrado...meu orientador de trombone foi o Carlos Eduardo da UNB. Então, ele disse: "Não, começa pelo alto, no início do seu recital, começa pelo trombone alto, depois você pega o tenor, depois vai pro baixo." E aí no meu outro recital eu fiz dessa maneira. Então, comecei pelo alto, depois fui pro tenor e aí eu me senti mais confortável. (ÂNGELO, 2019)

Podemos ver que foi necessário que o trombonista passasse pela experiência de um recital com os três instrumentos e assim identificasse algumas dificuldades. Logo depois, por meio da sugestão de um profissional mais experiente, encontrou outra possibilidade a qual o seu corpo respondeu melhor a uma situação de performance semelhante à primeira experiência envolvendo os três instrumentos. Dessa forma, podemos inferir que é preciso entender como o nosso corpo funciona nessa situação e para isso o performer precisa ser um pesquisador da própria prática. Existem direcionamentos de músicos mais experientes que podem ajudar na trajetória do trombonista, no entanto, algumas questões são específicas e têm a ver com a individualidade do músico.

No processo de estudo que envolve mais de um instrumento existem questões como aprender a administrar o tempo de estudo em cada um deles, além das questões técnicas já mencionadas. Na minha experiência, foi necessário saber sistematizar o estudo das questões técnicas e o tempo dedicado a cada instrumento. Para apontarmos outros pontos de vista podemos citar algumas falas dos entrevistados com relação a essa questão. O entrevistado 1 mencionou que “a maior dificuldade [...] na troca é realmente essa coisa da embocadura [...]”. Na troca de cada trombone, toco trombone alto, tenor e baixo. Então pra mim é real essa coisa da embocadura mesmo, do foco do som” (ÂNGELO, 2019). Podemos ver que em sua experiência o fator técnico é o que mais o influencia ao lidar com diferentes trombones, dessa forma ele afirmou na entrevista que só estuda outro instrumento diferente do seu principal quando realmente precisa tocar alguma obra específica no instrumento secundário. De forma parecida, ao se referir ao aspecto técnico, o entrevistado 2 afirma que “a principal dificuldade é a questão do controle do ar, sempre vai ser a questão do ar em todos os seus aspectos...” (CASTRO JÚNIOR, 2019). Ou seja, para o entrevistado é difícil se adaptar rapidamente, no que se refere ao processo respiratório, quando se faz a troca de um instrumento para outro. Dessa forma, é necessário trabalhar o repertório pensando também nesse aspecto da respiração, pois esta é uma questão que influencia diretamente durante uma performance tanto na qualidade do som, quanto na fluência das frases. Permanecendo na mesma direção podemos observar que para o entrevistado 3:

A maior dificuldade é essa: é afinação. Porque a colocação de ar é muito diferente do trombone tenor pra o trombone alto, então se eu não tiver um estudo, uma rotina de estudo apropriada pra isso, [...] eu vou ter uma maior dificuldade de afinar o trombone...é muito difícil estudar, é muito difícil de afinar os extremos. Então os instrumentos muito agudos e os muito graves são difíceis de afinar. (OLIVEIRA, A., 2019).

É possível identificar que a preocupação do entrevistado é em relação à questão da afinação, que é um aspecto que está relacionado ao conhecimento técnico dos instrumentos,

bem como estar munido de uma boa referência auditiva do centro das notas. Dessa forma, em minha experiência, é possível resolver essa questão por meio da prática do solfejo, bem como o estudo de escalas. Para os entrevistados 4 e 5, as dificuldades já não estão relacionadas aos aspectos técnicos. De acordo com o entrevistado 4,

a primeira dificuldade que eu acho que o ‘caba’ tem que superar é a força de vontade. Se ele tiver força de vontade, se ele tiver perseverança, se ele tiver um objetivo ele vai continuar estudando os dois, agora se ele não tiver, ele vai sempre encostar ou um ou outro (OLIVEIRA, M., 2019).

No caso do entrevistado 5 sua maior dificuldade é “a distribuição e organização do tempo. Não é nem o desgaste físico da embocadura, mas a organização do tempo né...?” (SILVA, 2019). Podemos ver que o ponto de vista dos dois entrevistados se relaciona, pois, é preciso ter determinação para organizar e administrar o tempo de estudo em cada instrumento para se obter resultados. Além disso, é necessário ter objetivos definidos para onde se pretende chegar ao estudar mais de um instrumento, algo que também é defendido pelo entrevistado nº 4. Essas são questões que podem interferir diretamente na qualidade da performance e na consistência técnica em dois ou três instrumentos, mesmo sendo da mesma família. Com relação ao entrevistado 6, sua maior dificuldade é relacionada à prática do trombone alto, já que ele possui maior experiência com o trombone baixo e o tenor. Vejamos:

[...] quando eu vou ao trombone alto ainda sim, porque como a vara é bem menor eu fico dependendo muito do ouvido e as vezes até do afinador eletrônico (*risos*) pra não errar. Principalmente quando eu começo a fazer escalas, escalas em terça entendeu? O trombone alto pra mim, ele ainda é mais complicado... (SANTOS NETO, 2019)

Podemos ver que se trata de uma dificuldade específica em relação a um dos instrumentos devido a menor quantidade de tempo dedicada ao trombone alto em sua trajetória profissional.

Além de apresentar algumas dificuldades ao lidar com mais de um trombone em uma vida profissional, foi possível também questionar nas entrevistas quais seriam os aspectos mais importantes na preparação de um recital. Para o entrevistado 1, estabelecer uma ordem de uso dos instrumentos em que o corpo se sinta confortável é um fator bastante importante. Como vimos na última citação, o entrevistado mencionou que já tocou o trombone baixo, tenor e alto em um recital numa ordem em que se sentiu bastante desconfortável. Com base nisso, ele estabeleceu uma outra ordem na qual se sentiu confortável. De acordo com ele “[...] se for pensar num recital, talvez uma opção legal seria começar pelo instrumento mais agudo, vai fazendo essa trajetória do instrumento mais agudo para o grave” (ÂNGELO, 2019). Assim, esse foi um aspecto importante citado pelo entrevistado, além de outras questões técnicas

mencionadas na entrevista como uma boa afinação, uma concepção de som de cada instrumento bem definida e uma articulação clara nos diferentes instrumentos. Conforme o entrevistado, o estudo de articulação é uma forma de trabalhar o foco do som nos diferentes instrumentos, pois, de acordo com seu ponto de vista, sofre algumas alterações de um trombone para o outro. Na preparação de um recital, o entrevistado 2 também valoriza bastante a questão da organização da ordem dos instrumentos a se tocar como também a questão da qualidade do timbre de cada trombone. Vejamos:

Então eu diria que o que eu prepararia para mostrar um recital com diferentes trombones é tentar de toda forma apresentar uma boa sonoridade de cada trombone de maneira separada. Faria uma organização que me deixasse confortável para isso, né? Como eu já falei eu tocaria primeiro o trombone maior e depois o menor e colocaria um pequeno intervalo ali, entre um trombone e outro. Que eu sinto que a distância [...] da adaptação vai ser maior. Faria algo do tipo e arrumaria esse recital dessa forma, pra que sempre a integridade sonora... ela fosse mantida. (CASTRO JÚNIOR, 2019).

Podemos ver que a concepção em relação à ordem a se tocar os trombones é diferente do entrevistado 1, ou seja, a forma como ele se sente confortável nas mudanças de um instrumento para outro em um recital segue uma lógica inversa. Importante salientar que isso está em consonância também com a forma que ele organiza seus estudos de rotina: em outras palavras, a ordem de escolha dos instrumentos segue a mesma lógica tanto nos estudos diários como na realização de um recital. Como já foi mencionado anteriormente, podemos inferir que isso está vinculado a sua individualidade enquanto performer e às suas características físicas que ao tocar cada instrumento responde de uma forma particular.

No caso do entrevistado 3, o aspecto mais importante a se trabalhar em um recital que envolva mais de um instrumento é a interpretação, que neste caso precisa ser fluente e soar naturalmente em todos os instrumentos. Vejamos:

[...] o aspecto mais importante eu acho que é a interpretação. Eu vou trabalhar com os três instrumentos, eu vou trabalhar com os dois no caso; o trombone alto e o trombone tenor. Eu preciso ter uma articulação condizente com a obra que eu vou fazer. Então pra isso eu preciso que eu toque de forma natural, então eu preciso estudar, repetir até o cansaço, eu preciso estudar de uma forma que o meu cérebro compreenda aquilo e que quando eu pegar no instrumento eu toque de forma natural, isso é o maior problema. (OLIVEIRA, A., 2019).

Nesse caso, podemos observar a preocupação do entrevistado com a qualidade interpretativa das obras do recital nos diferentes instrumentos. Em outros termos, para manter essa qualidade, o trombonista sugere que seja desenvolvido um trabalho de repetição dos trechos musicais até alcançar um nível de compreensão em que a interpretação das obras seja algo natural. No caso do entrevistado 4, que tem experiência com os trombones tenor e baixo, os pontos principais são o planejamento antecipado do recital, a organização das rotinas de

estudos junto com o repertório, bem como a ordem dos instrumentos a se tocar no recital. Vejamos:

É...a organização pra você fazer um recital usando esses dois instrumentos, no mínimo de três a quatro meses e sempre fazendo a rotina e a programação do recital como eu falei antes; é... eu boto sempre duas...começo logo com o tenor, duas peças, pode ser até uma e intercalando com o pianista. Pra poder nesse espaço que eu vou intercalando com ele, eu vou me preparando com o outro bocal pra o outro instrumento, entendeu? E isso eu faço durante os três meses porque as vezes você vai tocar uma vez só, mas essa vez que você vai tocar, ela pode te levar ao máximo da tua vida profissional ou pode descer também. (OLIVEIRA, M., 2019)

Podemos ver que existe um nível de relação com as preocupações mencionadas pelos entrevistados 1 e 2 que abordam a questão da ordem dos instrumentos no recital e o conforto. No caso do entrevistado 4, a forma de lidar com as mudanças de instrumento no recital é por meio de peças intercaladas com o piano, permitindo assim um tempo suficiente para fazer a troca de forma mais confortável. Por fim, existe uma preocupação com a responsabilidade no planejamento para assim evitar situações inesperadas tanto na performance quanto na vida profissional.

Com relação ao entrevistado 5, os aspectos importantes a se pensar no momento de preparar um recital, que envolva mais de um instrumento, são o tempo e o planejamento, seguindo assim uma ideia semelhante à do entrevistado 4.

O primeiro já tá resolvido que é o tempo, sabendo quando eu vou fazer, eu vou criar um plano, eu sempre faço isso pra tudo. Quando eu vou fazer? Quando tem que tá pronto? Então, essas peças, elas vão ter que tá, mesmo que eu não conheça, mas ela vai ter que tá dentro de uma aptidão de coisas que eu sou apto a fazer, regiões e técnicas que tô apto a fazer. Então, eu vou sempre começar [...] pelo planejamento de estudo diário daquilo que eu conheço menos. Então o estilo que eu tenho menos contato, ela é a minha prioridade diária. (SILVA, 2019)

É possível observar que o entrevistado possui uma sistematização bastante clara para todo o processo de preparação do recital, partindo do tempo disponível para preparação, o planejamento, a escolha do repertório baseado em suas aptidões técnicas, e a organização dos estudos diário em função do repertório. No que se refere à organização de estudo das obras, o entrevistado tem como prioridade de preparação as peças que possuem características que ele tem menos contato, para que assim ele tenha tempo hábil para internalizar o estilo.

Por fim o entrevistado 6 considera a escolha do repertório um aspecto muito importante para se realizar um recital que envolver mais de um trombone da mesma família. Vejamos:

[...] pra fazer um recital com três instrumentos eu tenho que ter uma margem de segurança. Então, eu não faria um recital com um repertório que eu não domine muito em pelo menos dois instrumentos. Então pra fazer um recital eu teria que ter

uma peça de trombone, sei lá, um peça, duas peças de trombone baixo que eu domino muito bem, mais uma peça ou duas de trombone tenor que eu também domine bem e aí sim uma peça de trombone alto que eu não tenho assim tanto domínio. E aí eu estudaria essas outras peças que eu já domino para elevar o nível do que elas fazem, do que eu já tenho. E manteria muito mais foco, ou um foco diário praticamente nas peças do trombone alto [...]. Isso até um ponto que meu corpo se sinta confortável. A partir do momento que ele não se sentir confortável, eu tenho que reduzir a quantidade de estudo no trombone alto mais sem parar o trombone alto. (SANTOS NETO, 2019)

É possível observar que o entrevistado procura organizar o seu repertório em diferentes trombones de acordo com a sua segurança técnica em cada instrumento. Ou seja, ele busca concentrar no repertório a maior quantidade de obras, principalmente nos instrumentos com os quais ele possui mais intimidade e experiência.

Durante a preparação do meu recital levei em consideração os aspectos abordados pelos entrevistados, tanto em relação às dificuldades encontradas na preparação de um recital envolvendo diferentes trombones, como nas estratégias para organizar o processo de estudo e realização da performance. Dessa forma, podemos ver que existem questões que temos que lidar, ao estudar mais de um trombone, que vão além dos aspectos puramente técnicos, principalmente quando já se tem objetivos definidos, como é o caso da realização de um recital. Tais questões precisam estar alinhadas com o amadurecimento técnico do instrumentista em relação aos trombones aos quais se pretende estudar para assim alcançar os objetivos com êxito. Por isso, durante a preparação do recital, foi necessário refletir sob diferentes perspectivas, a respeito de todos esses aspectos que inevitavelmente estão intrínsecos à performance.

Foi possível observar que em alguns aspectos as abordagens dos trombonistas se assemelham e em outras questões diferenciam-se. Dessa forma, vale salientar que mesmo com a presença de algumas semelhanças na forma de abordar o *doubling*, o aspecto da individualidade dos trombonistas entrevistados é muito forte na forma como cada um organiza seus estudos e se prepara para as situações de performance. Muitas questões técnicas são levadas em consideração ao lidar com mais de um instrumento, mas, um aspecto é comum a todos eles: a busca por um som de qualidade e característico de cada instrumento. Para desenvolver isso é preciso ter boas referências de outros trombonistas e a partir daí construir um conceito de sonoridade ao qual se deve buscar. Na minha experiência com os três trombones, foi preciso focar nesse aspecto de sonoridade e no resultado que eu esperava que saísse através da campana, antes de pensar em qualquer aspecto técnico. Essa maneira de pensar a prática do trombone está em consonância com a abordagem pedagógica conceitual discutida por Marston (2011) e já mencionada nesse trabalho. Por isso, é importante

considerarmos que a técnica é um aspecto importante ao lidar com mais de um instrumento, mas se focarmos em aspectos musicais e pensarmos antecipadamente a respeito da qualidade do som que queremos, isso fará com que as diferenças de cada instrumento não sejam empecilhos na nossa performance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui desenvolvido buscou compreender as possibilidades de estudo técnico-interpretativo do trombone baixo, tenor e alto por um único trombonista em situação de performance. O estudo foi direcionado para a preparação de um recital com obras de compositores brasileiros do século XX e XXI. Dessa forma, identificamos os elementos técnicos necessários para execução do repertório e, com base nisso, realizamos um processo de investigação. Dessa forma, foram identificadas as principais dificuldades na preparação do repertório que contempla os trombones baixo, tenor e alto nas obras *Criação nº 2*, *Três estudos para trombone tenor*, *Música para trombone nº 4* e *Música para trombones e percussão*; e, por fim, buscamos compreender as estratégias necessárias para a preparação do repertório utilizando os trombones baixo, tenor e alto.

Inicialmente, fizemos uma apresentação organológica desses três instrumentos para compreendermos as especificidades de cada um e assim podermos entender os desafios que são encontrados ao estudar os três trombones. Além disso, apresentamos uma breve abordagem histórica do trombone que vai desde o seu surgimento e a sua utilização em diferentes momentos da história até a sua modernização no século XX. Essa abordagem busca oferecer uma melhor compreensão do aprimoramento do instrumento até chegar em sua versão moderna, somando-se ao fato de proporcionar aos estudantes, de um modo geral, um material de consulta em língua portuguesa sobre os principais aspectos históricos relacionados ao trombone.

Abordamos, também, os principais aspectos que estão relacionados aos estudos de rotina na área dos metais de uma maneira mais abrangente, bem como de uma forma mais específica direcionando-se ao trombone. Esse tema nos ajudou a compreender a importância da prática diária e como isso influencia no aprimoramento técnico do trombonista e permite que se tenha uma solidez na performance instrumental.

A partir dessa base de compreensão dos estudos de diários, buscamos entender quais são os principais elementos técnicos que precisam estar contidos nessa prática diária direcionada à técnica do trombone. Logo, essa pesquisa nos ajudou a entender, no decorrer do

trabalho, as peculiaridades técnicas de cada instrumento e como isso implica na prática do *doubling* com os trombones baixo, tenor e alto, remetendo-nos ao nosso segundo objetivo específico: compreender os aspectos técnicos que dificultam a preparação das peças. Cada um desses instrumentos possui uma dimensão diferente no que se refere ao calibre e às dimensões, tamanho do bocal, afinação, uso de chaves, timbre - tudo isso traz implicações que influenciam na prática de cada um. Além disso, trouxemos como proposta a possibilidade de utilização da prática deliberada enquanto um recurso no estudo sistemático do trombone.

Em seguida, apresentamos algumas considerações que estão presentes na literatura a respeito do tema *doubling* e acrescentamos a perspectiva de (6) seis trombonistas que têm ou já tiveram contato com a prática do *doubling*. Percebemos semelhanças e diferenças nos fundamentos citados pelos entrevistados, ressaltando aqui um ponto em comum entre todos eles: a busca por uma prática que proporcione conforto e relaxamento físico, além da procura por um som/timbre de qualidade e específico de cada instrumento que eles tocam. Para encontrar esse conforto, percebemos uma predileção inicial por parte da maioria dos trombonistas, na formatação dos estudos de rotina, por seus instrumentos principais, ou seja, aqueles que eles estudam há mais tempo. Assim sendo, os entrevistados dedicam tempo aos outros instrumentos, mas sempre têm o instrumento principal como recurso primordial de apoio.

Por fim, abordamos a prática dos estudos de rotina nos três instrumentos por parte do pesquisador, levando em consideração sua experiência. Dessa forma, enquanto estratégias de estudo dos três instrumentos, foi observado que o início da prática diária teve como prioridade o instrumento com o qual o pesquisador possui mais intimidade, por ter mais tempo de prática com ele - isso mostrou-se como uma forma segura de se obter conforto nas primeiras horas de estudo do instrumento. Assim, a rotina foi dividida entre os três instrumentos, mas tendo maior concentração no instrumento principal, nesse caso, o trombone tenor. Isso me proporcionou uma maior segurança técnica no momento que era necessário mudar de um instrumento para o outro, o que normalmente ocorria com o trombone baixo, finalizando os estudos de rotina no trombone alto.

Os exercícios técnicos realizados em cada um desses instrumentos foram concentrados em peculiaridades a partir da percepção das próprias dificuldades técnicas encontradas pelo pesquisador. Foi possível perceber que existia um maior desconforto nos primeiros momentos de estudos com os três instrumentos - o que diminuiu com o tempo. Para isso, foi preciso realizar experiências com diferentes rotinas até encontrar uma formatação que se adequasse às minhas necessidades. As entrevistas foram cruciais nesse processo de reflexão e de

amadurecimento da prática do *doubling* e ajudou no direcionamento das decisões tomadas para se obter melhores resultados nos estudos diários.

Para o estudo das peças em cada trombone, foram utilizadas estratégias de repetição de frases, solfejo dos trechos musicais, estudo das frases em legato e tenuto - meios que permitiram o aprimoramento técnico em qualquer um dos instrumentos, pois, ao trabalhar dessa forma, o intuito é construir elementos de familiaridade com o discurso musical e, conseqüentemente, o seu domínio. No entanto, foi preciso estabelecer critérios e uma maneira de estudar que estivessem em sintonia com a prática *doubling*, ou seja, proporcionasse estímulos que permitissem ao corpo responder de maneira positiva ao contato com os diferentes instrumentos. Assim, foram realizados estudos de pouca exigência técnica e similares para realizar a transição de um instrumento para o outro para que assim viesse suavizar o impacto, especialmente da embocadura, com a mudança de calibre e de bocal. Nesse caso, o *buzzing* e o estudo de *legato* tanto horizontal quando vertical se mostraram bastante eficientes no processo de estudo, tanto na rotina diária como na preparação das peças.

A prática do *doubling*, sendo ela no trombone baixo, tenor e alto, ou no uso profissional de dois dentre estes três instrumentos, por um único músico, é algo que tem feito parte da realidade de muitos profissionais no Brasil: o que nos direciona a uma atenção aprofundada. Trata-se de uma realidade ainda não tão evidenciada nas discussões acadêmicas, aqui no Brasil, entre os trombonistas. Dessa forma, podemos considerar essa pesquisa como um ponto de partida para as discussões sobre este tema. Também podemos considerá-la importante no sentido de trazer contribuições na área da performance em trombone, abordando um aspecto bastante específico e desafiador na prática do instrumento.

Essa investigação também servirá de contribuição no processo de desenvolvimento de estudantes de trombone que buscam ter contato com mais de um instrumento da família, bem como com professores de trombone que precisam orientar esses alunos. A resposta à questão central desta pesquisa traz contribuições para o campo ao qual esta investigação está inserida, permitindo com que outros trabalhos possam surgir a partir deste, e contribuir com o tema de forma ainda mais aprofundada. Isso possibilitará aos *performers* uma concepção mais eclética da performance do trombone, dando margem para que trombonistas tenham contato com diferentes possibilidades de atuação enquanto performer.

Sabemos que esta dissertação não esgota as possibilidades de abordagem desse assunto que é muito rico e que possui ainda muitos pontos a se investigar em trabalhos futuros. Tocar vários instrumentos de uma mesma família - no caso o trombone - é um desafio que muitas vezes se mostra presente na vida de muitos profissionais e, às vezes, não se têm

informações confiáveis de como lidar com isso. O *doubling* no trombone é uma prática que ainda possui muitos pontos que são mistificados e que precisam ser estudados para que a pesquisa, por meio do contato com a experiência de quem faz, seja o fio norteador da prática e não apenas o senso comum.

Esta dissertação buscou trazer apenas alguns aspectos para serem refletidos e discutidos, além de oferecer algumas possibilidades de caminhos para a resolução de possíveis entraves ao lidar com essa realidade. Como sugestão, podemos citar um estudo que busque compreender as possibilidades pedagógicas de como trabalhar com alunos que estejam fazendo transição de instrumento e que pretendem continuar tocando mais de um. Um outro caminho pode ser voltado para a prática do *doubling* em contextos mais específicos de grupos que incitam a utilização de instrumentos diferentes como a orquestra sinfônica, na qual trombonistas tenores tocam trombone alto e, às vezes, trombonistas baixo podem tocar trombone tenor, a depender do repertório - são possibilidades que estão vinculadas a esse estudo, mas que podem ser investigadas de maneira isolada, aprofundando o assunto e trazendo contribuições para a área da performance do trombone.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Andéerson César. **Expertise na clarineta: Possibilidades de Construção de Performance Musical de “Alto Nível”**. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- ANGELO, Jackes Douglas Nunes. **O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estêrcio Marques Cunha**. 2015. 51f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- ÂNGELO, Jackes Douglas Nunes. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. [videochamada por skype], 03 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]
- ANTÃO, Ricardo Rodrigues. **Diferenças Estruturais e Sonoras entre Eufônio e Trombone**. 2014. 70f. Dissertação (Mestrado em Interpretação Artística) – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2014.
- ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. **Famous Method for Slide and Valve Trombone and Baritone**. New York, Carl Fischer, 1936.
- BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros. **A singularidade Performativa de Radegundis Feitosa (1962-2010)**. Aveiro, 2014, 170f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Aveiro. Aveiro (Portugal), 2014.
- BARROS, Luís Cláudio. **A Pesquisa Empírica sobre o Planejamento da Execução Instrumental: Uma reflexão crítica do Sujeito de Um Estudo de Caso**. 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2008.
- BEGHTOL, Jason William. **The effect of a Reseacher composed Mouthpiece Buzzing Routine on the Intonation and Tone Quality of Beginning Band Brass student**. 2017. 146f. Dissertação (Doctor of Philosophy) - Universidade de Mississipi, Oxford, 2018.
- BOTELHO, Marcos. O Repertório para Trombone solo: Procedimentos preparatórios. **The Brazilian Trombone Association Journal**, v. 2, n. 1, nov. 2018.
- BURAK, Sabahat. Motivation for Instrument Education: a Study from the Perspective of Expectancy-Value and Flow Theories. **Eurasian Journal of Educational Research**, n. 55, 123-136, 2014.
- CARDOSO, Fernando da Silveira. **Gilberto Gagliardi: vida e análise sobre seu método para iniciantes**. São Paulo, 2007, 45f. Monografia (Bacharelado em Música). Faculdade Santa Marcelina- São Paulo, 2007.

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

CASTLE, Paul; BUCKLER, Scott. **How to be a Successful Teacher: Strategies for Personal and Professional Development**. London: SAGE Publications Ltd, 2009.

CASTRO JÚNIOR, Benedito Tadeu de. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. [videochamada por skype], 25 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]

CAVALCANTI, C.R.P. **Auto-regulação e Prática Instrumental: um estudo sobre as crenças de auto-eficácia de músicos instrumentistas**. 2009. 157f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2009.

CLARKE, Herbert L. **Technical Studies for the Cornet**. Boston: Carl Fischer, 1934.

CSIKSZENTMIHALYI, M.. **Flow**. New York: Harper & Row, 1990.

DERCARLI, Fransoel Caiado. **O Trombone Baixo: Um estudo sobre os Aspectos Históricos e Interpretativos do Repertório Sacro e Sinfônico**. 2017. 185f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, [s.l.], v.100, n. 3, 363-406, 1993.

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

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O Estilo de Zé da Velha no CD *Só Gafieira!*: práticas de performance do trombone no choro**. 2017. 178f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GAGLIARDI, Gilberto. **Método de trombone para iniciantes**. São Paulo. Ricordi Brasileira S.A.

GAMA, Alison Moura da. **Guia de Adaptação ao Trombone Baixo: caderno de estudos para desenvolver aspectos técnicos iniciais no Trombone Baixo**. 2019. 121f. Trabalho de Conclusão Final (Mestre em Música na Área de Criação Musical-Interpretação) - Escola de Música - Programa de Pós-graduação profissional em Música - Universidade Federal da Bahia - Salvador, 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (organizadoras). **Métodos de Pesquisa**. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- GILLIS, Lew. **70 progressive studies for the modern bass trombonis**: sixty studies in the use of the F attachment value. San Antonio: Southern Music Company, 1966.
- GOLDMAN, Edwin F. **Practical Studies for the Trumpet**. New York: Carl Fischer, 1920.
- GOMES, Samuel. **Caminhos da vara**: o uso dos estudos melódicos de Rochut no Brasil e as possibilidades de movimentação da vara e de realização das ligaduras nesses estudos. 2017. 229f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes - Departamento de Música - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- GUION, David M. **A History of the trombone**. Lanham: Scarecrow Press, 2010.
- HERBERT, Trevor. **The Cambridge Companion to Brass Instruments**. Edited by Trevor Herbert e John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JONHSON, Adam. **The Fundamental Approach to Trombone Technique**: A Comprehensive Strategy For Addressing Common Technical Deficiencies in Trombone Performance. 2010. 212f. Dissertação - Ball State University, Muncie, 2010.
- LAFOSSE, André. **Méthod complete de trombone a coulisse**. Paris, Alphonse Leduc, 1924.
- LEITE, Diego Ramires da Silva. **Estudos Técnicos**: Sugestões de Tópicos para a Rotina Diária de Trombonistas. 2015. 88f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- LEITE, Diego Ramires. Estudos Técnicos: Sugestões de Tópicos para a Rotina Diária de Trombonistas. **The Brazilian Trombone Association Journal**, v. 2, n. 1, nov. 2018.
- LEVELS, Brian Eugene. **Breaking the Doubler Barrier**: using sy brandon's divertissement to demonstrate a practical approach to performing multiple woodwind works. 2014. 168f. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – University of North Texas, Texas, 2014.
- LIMA, Marlon Barros de. **O ensino e a aprendizagem do trombone**: um estudo de caso na escola especializada da cidade de João Pessoa-PB. 2013. 74f. Monografia (Licenciatura em Música - Práticas Interpretativas) - Departamento de Educação Musical, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- LIMA, Marlon Barros de; LINHARES, Alessandra Barbosa; SILVA, Gilvando Pereira da; SILVA, Mateus Ferreira da. Levantamento bibliográfico sobre trombone no Brasil: coleta de dados realizada até junho 2017. *In*: Simpósio Científico da Associação Brasileira de Trombonistas, 6, 2017. **Anais...**Cuiabá, 2017. 55 - 65
- LIMA, Marlon Barros de; FARIAS, Ranilson Bezerra de. Duas Danças para trombone e piano do Compositor Maestro Duda: sugestões interpretativas. *In*: Simpósio Internacional de Música da Amazônia, 5., 2016. **Anais...** Belém, 2016. 1-14
- LIMA, Marlon Barros de; FARIAS, Ranilson Bezerra de. **Aspectos e Sugestões Interpretativas em Três Obras para Trombone Solista do Maestro Duda**: Duas Danças, Fantasia para Trompete e Trombone, e Suíte Monette. 2017. 128f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LIPTON, Jamie. **An Analysis of the Pedagogical Advantages Relating to Combined Study of Euphonium and Trombone through the use of Specific Repertoire**. 2010. 33f. Dissertation (Doctor of Musical Arts) - University of North Texas, Texas, 2010.

MARSTON, Karen Lynn. **Finding the Balance: Jan Kagarice, a case study of a master trombone teacher**. 2011. 331f. Dissertation (Degree of Doctor of Education) - Teacher College, Columbia University, New York, 2011.

MCPHERSON, G. E., RENWICK, J. M. **A longitudinal study of self-regulation in children's musical practice**. Music Education Research, Taylor & Francis, 2001.

MIELKE, Susan. **Mental Practice in Music Performance: A Literature-Based Glossary and Taxonomy**. 2016. 202f. Thesis (Master's degree in Music) School of Music - Faculty of Arts - University of Ottawa, Ottawa, 2016.

MURCHISON, Matthew. **Doubling on Euphonium and Tuba: A guide for Euphonium players**. 2013. 101f. Theses (Doctor of Musical Arts) – College of Creative Arts, West Virginia University, Morgantown, 2013.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. **Métodos e Ensino de Trombone no Brasil – Uma Reflexão Pedagógica**. 2010. 269f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Flávio Davino de. **Uma abordagem Interpretativa dos Três Estudos para Trombone à Vara e Piano do Compositor José Siqueira**. 2017. 79f. Artigo (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

OLIVEIRA, A., Sabiano José. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. João Pessoa, 26 dez. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]

OLIVEIRA M., Sandoval. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. João Pessoa, 17 dez. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]

PEARCE, Lawrence John. **The Art of Tenor/Bass Trombone Doubling: an examination of the performance philosophies and practices of three selected trombonists**. 2002. 153f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – Graduate College, University of Oklahoma, 2002.

PEREIRA, Andreia Filipa Sousa. **A importância do Aquecimento Físico e Instrumental para os oboístas: Com base em literatura e no testemunho de oboístas, professores e especialistas em saúde física**. 2013. 94f. Dissertação (Mestre em Ensino de Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

PRAÇA, Fabíola S. García. Metodologia da Pesquisa Científica: organização estrutural e os desafios para redigir o trabalho de conclusão. **Revista Eletrônica Diálogos Acadêmicos**, n. 1, p. 72-87, 2015.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2 ed. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2013.

QUINTÉRIO, Leandro. **Estratégias para a rotina de estudos do violonista: uma perspectiva baseada na aprendizagem autorregulada**. 2017. 116f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

- RAUBER, Gustavo Luís. **Percursos de Aprendizagem de Músicos Multi-Instrumentistas: uma abordagem a partir da história oral**. 2017. 230f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Arte, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. **Revista Música Hodie**, v. 5, n. 1, p. 21-34, 2005.
- REIS, Marciley S. **Estudo do Processo de Iniciação Musical Evidenciados nas Escolas de Trombone de Vara**. 2005. 112f. Monografia (Conclusão de Curso de Graduação) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.
- REIS, Marciley da Silva. **Escola Brasileira de Trombone: um estudo sobre práticas pedagógicas**. 2016. 474f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- REIS, Renato António Figueiredo dos. **Métodos utilizados pelos professores de trombone em Portugal**. 2017. 90f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Politécnico do Porto, Porto, 2017.
- ROCHA, André Fernandes Alves da. **A importância da rotina diária no ensino especializado do Trompete**. 2016. 96f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) - Instituto de Educação, Universidade do Minho, Braga, 2016.
- ROCHUT, Joannes (Trans.) (Arranj.) **Melodious etudes for trombone**. New York: Carl Fischer, 1928. Book 1. Composição de: Marco Bordogni.
- SANTOS, Jâmison Sampaio de Queiroz. **Autorregulação e prática deliberada: um estudo com alunos em cursos de bacharelado em violão**. 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- SANTOS NETO, João Evangelista dos. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. João Pessoa, 17 nov. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]
- SILVA, Gilvando Pereira da. **Inventiva nº1 para trombone solo, Francisco Fernandes Filho (Chiquito): estudo estilístico e interpretativo**. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- SILVA, Jean Márcio Souza da. **Entrevista concedida a Rogério Pereira Vicente**. Campina Grande, 11 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]
- SILVA, Pedro Augusto da; FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. A construção da performance musical no trombone: uma revisão de literatura. **Claves**, v. 2018, out. 2018.
- SILVA, Raphael Rodrigues da; RONQUI, Paulo Adriano. A prática do buzzing no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal. **Opus**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 69-88, jun. 2015.
- SOUZA, Samuel Gomes de. **Caminhos da Vara: o Uso dos Estudos Mélélicos de Rochut no Brasil e as Possibilidades de Movimentação da Vara e de Realização das Ligaduras nesses Estudos**. 2017. 229f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes - Departamento de Música - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- THOMPSON, Phil A. **A Historical Survey of Woodwind Doubling and a Form/Style Analysis of four Works for Doubler and Wind Ensemble, a Lecture Recital together**

with Three Recitals of Selected Works by W.A. Mozart, A. Glazounov, P. Tate, A. Szalowski, A. Copland and Others. 1993. 51f. Dissertation (Doctor of Musical Arts) - University of North Texas, 1993.

TORRES, Eduardo de Carvalho. A atenção na prática deliberada em performance musical. *In:* Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 13., 2017, Curitiba. **Anais do XIII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 239-246

TREVOR, Herbert. History to c1750. *In:* KENNEDY, Joyce; KENNEDY, Michael; RUTHERFORD-JOHNSON, Tim (ed.). **The Oxford Dictionary of Music**. United States: Oxford University Press, 2012.

VECCHIA, Fabrício Dalla. **Iniciação ao Trompete, Trompa, Trombone, Bombardino e Tuba:** Processos de Ensino Aprendizagem dos Fundamentos Técnicos na Aplicação do Método Da capo. 2008. 112f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

WIGFIELD, A.; ECCLES, J.S. (2000). Expectancy-Value theory of achievement motivation Contemporary Educational Psychology. **Contemporary Educational Psychology**, Maryland, v. 25, n. 1, 68-81, janeiro, 2000.

WIGNESS, Clyde Robert. **A Comprehensive Performance Project in Trombone Literature with on Essay on the Soloistic use of the Trombone in Select Works of Eighteenth-Century Viennese Imperial Court Composers.** 1970. 118f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – University of Iowa, 1970.

APÊNDICE A

ENTREVISTA Nº 1

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente - Mestrando em música - PPGM/UFRN

Entrevistado: Jackes Douglas (Professor de trombone da UFMS)

Dia: 03/10/2019

Horário: 10:22h às 11:45h

Duração: 1:17min.

Local: Entrevista por vídeo chamada via Skype

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

Sobre a pesquisa

ENTREVISTADOR: Primeiro eu vou pouquinho da minha minha pesquisa, beleza? Só pra contextualizar. Como eu te falei né, a pesquisa está sendo desenvolvida lá no PPGMUS/UFRN e está direcionada no sentido da preparação de um recital utilizando os trombones baixo, tenor e alto por um único trombonista com obras de compositores Brasileiros do século XX e XXI. As peças são aquelas duas que você me enviou a “Música para trombones e percussão” – três trombones e “Música para trombone nº 4” – trombone alto, de Estércio Marquez; “Criação nº 2” de Flávio Lima e “Três Estudos para Trombone Tenor” de José Siqueira, não sei se você conhece. [**B:** *Sim*] Então, o objetivo deste estudo é compreender e discutir estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital por meio da execução dessas obras. Então as entrevistas é mais ou menos para obter informações sobre a prática de mais de um trombone para a preparação de um recital por outros profissionais que fazem ou já fizeram isso. Essas informações vão ser relacionadas com minha experiência durante o processo de preparação do recital e com a literatura. Ok? [**B:** *Certo!*] A entrevista é de caráter semi-estruturado e está organizada em 10 tópicos que a gente vai ver a seguir.

ENTREVISTADOR: Então, pra iniciar eu queria só algumas informações Jackes, teu nome completo, idade, nacionalidade, formação, grupos onde você atua.

ENTREVISTADO: *Certo! Eu sou Jackes Douglas Nunes Ângelo, iniciei meus estudos musicais em 1999 na Banda Marcial é...uma banda escolar né? Banda Marcial Carlos Alberto de Deus. Entrei no conservatório de música em 2001, no Basileu França, no Basileu França eu tive oportunidade de ter aulas de trombone, de técnica de trombone, música de câmara, teoria musical, história da música. Música de câmara né? Então...quarteto de trombones, sexteto, octeto, grupo de metais, é..big band, banda sinfônica, orquestra sinfônica, aí ingressei na orquestra sinfônica jovem em 2003 fiquei até 2011 que foi quando eu entrei na orquestra profissional, na orquestra de Goiânia né? Orquestra Sinfônica de Goiânia. É...ta..voltando um pouco, essa foi a minha fase de conservatório. Depois eu entrei no curso*

de licenciatura com habilitação em instrumento musical na Universidade Federal de Goiás em 2007. Terminei o curso em 2010, no final do meu curso eu prestei um concurso no estado né...de Goiás pra professor de música, então eu era concursado. É...fiz uma pós-graduação em gestão educacional, uma especialização na realidade e um mestrado em performance musical na UFG. Em 2014, no final de 2014, novembro eu passei no concurso pra professor de 20 horas na UFMS, professor de trombone e em dois mil e...ahh, 2017 eu abri um processo pra poder aumentar essa carga horária pra dedicação exclusiva e eu consegui. É, né, o processo ele foi aprovado e 2018 eu vim pra Campo Grande trabalhar na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Professor de trombone, música de câmara, tem algumas disciplinas teóricas também, tópicos de interpretação musical, percepção musical. Esse semestre também eu estou dando aula de história da música, então esse é meio que o meu...o que eu tou fazendo né...a minha trajetória e o que tô fazendo na atualidade. Na atualidade também eu tenho 4 projetos de extensão né...? O coral de trombones da UFMS, o ensino coletivo de trombones, O Encontro de Trombonistas de Mato Grosso do Sul e um programa institucional da escola de música da UFMS. [A: Show de bola!] Inclusive é a camisa que tô usando. [A: A tua formação, você é mestre não é?] Tenho, tenho mestrado em performance musical. [A: Tá, massa! Tem quantos anos Jackes?] Eu tenho 32 anos. [A: 32, ok!]

ENTREVISTADOR: *Agora a gente vai falar um pouquinho a respeito, não é, você já falou um pouco da experiência mas, a gente vai relacionar essa parte de experiência com a questão de equipamento que você vem utilizando né? Então, no caso, há quanto tempo exatamente você toca trombone e quando você começou a tocar outro instrumento da família do trombone?*

ENTREVISTADO: *Eu comecei a estudar o trombone, o trombone de pistão, o trombone de pisto né...? em 1999 na banda escolar. Em dois...acho que no mesmo ano, uns seis meses depois eu comecei a aprender o trombone de vara, aquele sem rotor né? [A: Hunrum] Bem, é...agora pensando em outros instrumentos né...dos trombones,. O trombone alto eu comecei a estudar ele antes de entrar no mestrado na realidade me veio essa vontade de tá querendo aprender o trombone alto. Em 2012, eu comprei um trombone alto né? Então eu já tava tocando na orquestra, na orquestra sinfônica e aí tem as sinfonias né que tem trechos de trombone alto e eu queria aprender também o repertório de trombone alto. Fui lá, não, então eu vou comprar o trombone alto. E aí comecei estudar e nessa época já eu tava trabalhando com Estércio essa coisa de...é...colaboração entre compositor e intérprete e aí eu fui experimentando, estudando o instrumento. É...em conversa com o compositor também a gente foi desenvolvendo algumas técnicas estendidas que foi aonde saiu Música para Trombone nº 3 e Música para Trombone nº 4 que é a que você tá analisando. [A: Hunrum] Então todos aqueles efeitos de técnica estendida que tem na obra foram efeitos que eu e o Estércio desenvolveu durante essa coisa de tá realmente estudando o trombone né...o trombone alto. Agora partindo para o trombone Baixo. O trombone baixo na realidade foi é...o trombone alto na realidade foi uma coisa de eu realmente querer aprender por uma necessidade do momento... o que eu acho interessante o trombonista tenor ter realmente essa, pelo menos o contato com o trombone alto né, tem repertório, enfim... E o trombone baixo ele surgiu no momento de curiosidade mesmo porque na realidade uma...a minha grande influência foi o*

Alexandre né? O Alexandre Ferreira, atual professor da Paraíba. Ele foi meu professor em Goiânia e eu via ele trabalhando com os três trombones e aí eu fui falei...aí eu fui e perguntei pro Estércio, falei: Professor, o que o senhor acha de fazer uma peça pra três trombones? Aí ele achou o máximo né, e tinha um trombone, nessa época, eu era professor de uma banda escolar e tinha um trombone baixo parado lá. Aí eu falei: ah não, então eu vou pegar esse trombone baixo e vou começar estudar e aí eu comecei estudar o trombone, é...a mesma coisa começa a pesquisar as técnicas estendidas e a partir disso daí é...foi que eu comecei a tocar os três trombones. Ah, então o trombone alto a estudar em 2012, estudar mesmo de verdade, e o trombone baixo eu comecei a estudar ele em 2013. Essa foi a pergunta? [A: Foi!] Foi quando começou a estudar? [A: Isso!] Então, foi dessa maneira. [A: Quais você estuda com mais frequência? Quais desses três trombones?] Então Rogério, eu estudo o trombone tenor. Na realidade, o trombone alto, o meu trombone alto, inclusive, eu vendi ele pra comprar o meu atual trombone tenor. Que agora eu tenho um Thein modelo espanhol né? Então, como esse instrumento foi um pouco caro [A: Hunrum], então eu tive que vender o meu trombone alto pra comprar esse daqui. Só que assim, eu vendi já sabendo que aqui na UFMS a gente tem um trombone alto igualzinho ao que eu tinha e um trombone baixo também [A: Hunrum]. Então assim, vendi mesmo com uma dor no coração mas sabendo que quando eu precisasse estudar eles estariam aqui. Então assim, a frequência que eu é...o instrumento que eu estudo na realidade é o trombone tenor. O trombone alto e o trombone baixo, na realidade, eu só estudo eles quando eu preciso de tocar alguma peça do repertório, entendeu? [A: Entendi] Eu não estudo ele é, por exemplo, todos os dias. Não é, o meu... não é...inclusive quando você foi fazer a entrevista eu até pensei: Pô, mas será que é válido comigo, porque eu não toco [A: Hunrum] os instrumentos direto, mas eu toco assim "Ah não, eu vou tocar tal peça" igual eu toquei mês passado a peça do Estércio pra três trombones [A: Hunrum] Aí eu fui peguei os três trombones e fiz a rotina de estudos pra poder conseguir tocar bem né? Mas assim, ah você estuda todos os dias? Não, os três não, o meu instrumento que eu estudo é realmente o tenor. [A: Sei!] Tá dando pra ouvir bem aí? [A: Sim!] Não tá falhando nem nada? [A: Tá tranquilo.] Tranquilo.

ENTREVISTADOR: *Você já falou da... a outra pergunta seria sobre a referência que você teve para desenvolver essa prática de tocar mais de um instrumento? Você falou que foi o professor Alexandre, né isso?*

ENTREVISTADO: *Sim. Exatamente. Eu tenho uma lista aqui que você me enviou aqui também. Tá aqui na frente meio que pra ter um (falas ao mesmo tempo). [A: Então a outra...] Eu falei sobre a pergunta...a outra pergunta é qual o critério de escolha desse equipamento não é? [A: É] Eu meio que passei um pouquinho assim o critério. O meu critério na realidade é o que eu tenho no momento, entendeu? [A: Hunrum] Por exemplo, o meu trombone tenor é o instrumento real que eu preciso de ter um instrumento de qualidade alta. Mas, por exemplo, o trombone baixo...assim que eu comecei a estudar o trombone alto por exemplo, eu quis um instrumento bom também, eu tinha um Conn 36H [A: Hunrum]. Então é um instrumento legal tem um rotor, mas por exemplo, o meu trombone baixo era um trombone da banda que era um trombone Chinês [A: Eu sei!] né? Era o instrumento que eu tinha no momento. Nessa última apresentação que eu fiz de Música para Trombone nº 4,*

é...então eu tive um trombone Conn 36H também da mesma maneira. Só que eu tive um trombone baixo Bach, muito bom assim [A: Hunrum] a qualidade excelente. Enfim, tem outras perguntas eu tô até pensando nas respostas antecipadas aqui. [A: Tá, mas não se preocupe não, vai respondendo...]

ENTREVISTADOR: No caso se você fosse recomendar para um aluno um determinado equipamento, quais as características desse equipamento você recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e fosse estudar trombone baixo e alto? No que diz respeito a tamanho, enfim... calibre.

ENTREVISTADO: Entendi! Pensando nisso assim...pensando...vamos pensar na nossa realidade, né? Nossa realidade atual...eu sempre vou voltar. Eu fugir um pouquinho de ser utópico assim, você mais real mesmo. Pensando na nossa realidade os instrumentos estão muito caros né...então eu na minha situação, eu acho muito difícil ter os três trombones. [A: Hunrum]. Então, eu por exemplo, eu investi bem no meu instrumento principal que é o trombone tenor e na realidade o trombone alto e o baixo é o que tem disponível entendeu? Então se a gente pensar assim é...como eu falei da primeira vez né...o que eu tinha disponível naquela época era o trombone Conn, o alto e o que eu tinha, o baixo disponível era o Chinês [A: Hunrum]. Então assim, eu tive que fazer da melhor maneira possível com esse equipamento que eu tinha, entendeu? Então assim, eu não pude escolher muito. A mesma coisa foi dessa maneira agora, né...a última vez que eu toquei, então...é...eu não pude escolher "Ah, eu quero, sei lá...como meu instrumento tenor é o Thein. Ah, eu quero um trombone alto e baixo Thein também" [A: Hunrum] Então, não tem como escolher assim, por conta das condições financeiras. Então, eu tinha....e nessa situação agora eu tinha três...na realidade nas duas situações eu tinha três instrumentos diferentes. Na primeira situação eu tinha um trombone Edwards, um trombone tenor Edwards, um trombone alto Conn e um trombone baixo Chinês. Nessa segunda situação é...um trombone tenor Thein, um trombone alto Conn e um trombone baixo Bach. Então, assim...é...são instrumentos totalmente é...vamos pensar né...com características diferentes, características de concepção de construção do instrumento né? [A: Hunrum] É...então é...se você é uma pessoa que realmente quer ser um cara que nem o Alexandre né...que eu acredito que ele é uma referência né... de realmente tocar os três trombones, ter uma rotina de tocar os três trombones. Aí sim, você tem um processo né...um período de realmente tá montando os seus instrumentos né? Mas se é um caso esporádico como o meu que vai tocar, que não é direto que toca um instrumento, então é o que tem disponível no momento assim. [A: Hunrum] Fazer da melhor maneira possível. [A: Só uma pergunta. No caso de por exemplo bocal que é, vamos dizer, é uma coisa que você tem...que a gente pode ter mais controle [B: Sim!]] **Mais acessibilidade por ser mais barato. Então qual seria o tipo de bocal? Seria tamanhos mais próximos ou tamanhos...** Então...desde o primeiro momento que eu comecei a estudar três trombones, eu sempre pensei em tocar com os bocais característicos desses instrumentos mesmo por conta do timbre. Na minha opinião se você usa bocais que não são característicos do instrumento ele pode tirar um pouquinho essa...esse timbre. Esse timbre característico, essa...porque tem uma concepção de se tocar cada instrumento. Então eu vou dá um exemplo: eu já vi alguns músicos de orquestra primeiro trombone tocar o

trombone alto só que com um bocal de tenor ou pelo menos a borda de tenor né, [A: Hunrum] e o copo mais raso. Pensando nessa questão da mudança de embocadura que é complicado né? pra quem toca os três trombones é um pouco complicado, então...mas eu é...pra minha audição não é o som car....não fica um som característico de trombone alto né? [A: Hunrum] Enfim, é...quando eu comecei a estudar trombone alto eu estudava no bocal que veio junto com o trombone quando eu comprei. Aí logo eu pude ter a oportunidade de comprar um bocal Denis Wick característico mesmo, a numeração correta do...pra se tocar o trombone alto. [A: Você lembra a numeração?] Desde o princípio e na época também que eu toquei o trombone baixo da banda escolar, eu também usava o bocal do trombone baixo né? O bocal que veio junto com ele, dessa última vez...!Ah! Aí o trom....o meu bocal, por exemplo, eu vendi o trombone alto mais eu fiquei com o bocal. Por que eu pensei "não, quando eu quiser tocar o repertório né...então eu vou ter bocal mesmo de trombone alto, então só coloco o bocal e faz. Agora, por exemplo, dessa última vez eu toquei com o bocal do trombone baixo também. Que é um bocal Bach 1/5 por exemplo. Então, por exemplo, usei se não me engano o bocal de trombone alto é um 10C ou é 11C [A: Hunrum] Denis Wick. O meu...o do trombone tenor é um 5 e o do trombone baixo usei 1/5. [A: legal] Então, realmente são bocais característicos de cada instrumento. [A: Certo. Vamos prosseguir!]

ENTREVISTADOR: Em qual momento do aprendizado do estudante de trombone você o considera apto a iniciar o estudo de outro instrumento da família, além do seu instrumento principal?

ENTREVISTADO: Então, eu aconselho ser a partir do momento que a pessoa realmente tem algo consolidado assim. É...então, eu já tenho um certo domínio. Sei lá, se eu..vamos colocar, se a pessoa toca trombone tenor aí eu já tem um certo domínio do trombone tenor. Então, aí você pode começar a realmente estudar os outros. Essa é minha opinião, então, sei lá, a partir de uns três quatro anos de estudo, alguma coisa assim. [A: Entendi] Isso acho, vai depender muito de cada pessoa, tem pessoa que é um pouco mais rápida, tem pessoas que são um pouco mais lentas. Então vai depender de cada pessoa mesmo. [A: Entendi.] Aqui no departamento de música mesmo eu...a partir do ano que vem eu já vou começar a trabalhar isso daí com o pessoal. [A: Hunrum] Então quem já tá...[inaudível] eles vão...a minha ideia é fazer o primeiro e o segundo ano com o trombone tenor mesmo ou o trombone baixo né...e a partir do terceiro ano a pessoa ter esse contato com o trombone alto e com os outros trombones né? [A: Hunrum] realmente.

ENTREVISTADOR: Como era que você organizava seus estudos de rotina quando precisava utilizar os três instrumentos?

ENTREVISTADO: Certo! Bem, é...a primeira experiência que eu tive, então, em 2012, 2013 eu fiz uma coisa que me prejudicou um pouquinho. Porque como sempre eu usava...como sempre eu usei na realidade os bocais característicos de cada instrumento, então, eu senti que a minha embocadura ela começou....o meu som no trombone tenor, ele começou a ficar ruim, mas porquê? É...eu por exemplo, comprei o trombone alto e comecei

estudar o trombone alto, nessa época eu tinha mais ou menos um... eu estudava em média umas 4, 5 horas por dia, né? Só que eu comecei a errar porque eu comecei a estudar o trombone alto, sei lá, umas 3, 4 horas por dia e o trombone tenor 1 hora, sabe...então eu comecei estudar muito mais o trombone alto do que o trombone tenor. Só que assim, não caiu a ficha né? Na realidade eu não tive um professor assim: "Oh, faça isso, isso". Tipo assim, dano os... [A: Hunrum] o passo a passo. Eu tive algumas orientações, "oh, como é que seria?" ah, então "faz assim". Então, a partir disso...só que eu tava viciado "não cara, eu quero tocar bem!". E chegou um momento que eu tava tocando muito melhor o trombone alto do que o trombone tenor, por exemplo. O som do meu trombone tenor, ele caiu muito assim. Ficou um som meio feio e o do trombone alto ficou um som lindo, assim. É...só que não é isso, né? O meu instrumento principal é o tenor [A: Hunrum] então. E aí, assim que eu comecei a estudar o trombone baixo eu fiz da mesma forma né? Então eu peguei o trombone baixo já empolgado e comecei estudar trombone baixo e de repente, aí o som do alto e o tenor começou a cair também. Eu não entendia né? E aí assim, aí eu tive essa experiência de tá tocando no mestrado, inclusive, os três trombones. É...no primeiro recital do mestrado, no segundo recital eu toquei o trombone alto e o trombone tenor. E assim, conforme eu fui estudando eu fui conversando com outros músicos que tinha essa experiência de tocar dois ou três trombones, né...que eu fui entendendo como eu deveria organizar minha rotina, né? Então, pensando nisso, inclusive, eu até estava fazendo uma palestra esse tempo atrás agora, falando sobre essa questão. Dessa vez, então assim...de 2014...2015 foi meu último recital com os dois, com os três trombones né? Então de 2015 até agora eu não tinha mais tocado nos outros trombones, eu tinha tocado somente o trombone tenor. Assim, pegava o trombone alto pra estudar mas não com o foco de realmente tá tocando no recital né? Então, pensando no recital é.....agora em agosto eu peguei os outros dois trombones é... em julho. Então, então eu comecei estudar os três trombones em julho. Então foi um período assim, um mês..um mês e um pouquinho estudando. [A: Hunrum] Na realidade, o recital foi em setembro. Recital em setembro, então, eu comecei né....uns dois meses estudando os três trombones. Então minha rotina de estudo seguia da seguinte maneira: Eu começava os estudos no meu instrumento principal tá? Então, eu começava a fazer uns estudos é...pensando assim né? Tá, trombone tenor eu vou trabalhar região média do instrumento, trombone baixo eu vou trabalhar a região grave e trombone alto eu vou trabalhar a região aguda e fiz nessa sequência. Então..., médio, grave e pra finalizar o agudo. O médio e o grave pra eu realmente sentir esse aquecimento [A: Entendi!] né? Sentir um aquecimento legal e depois o agudo pra poder tá trabalhar bem essa questão da extensão. Então vamos lá! Então, no trombone tenor, então é...eu fazia os estudos de bocal né? Pra poder realmente ativar os vasos sanguíneos aqui. Mas assim eu nunca fiz assim, muito exercício de bocal, mas é um exercício rápido, somente mesmo pra poder sentir né? Pra boca, né...poder dar uma inchada pra poder receber o instrumento. Então, dois minutos de bocal mais ou menos, trabalhando essa região média, escala. Então depois eu vou fazer um estudo de glissando na região média, estudos de articulação (ligado e articulado, tá?). É...depois eu pegava o trombone tenor, então a mesma coisa, fazia um pouquinho de bocal, um ou dois ou minutos só mesmo pra embocar né...(A: No caso você começou o tenor...) um estudo de glissando até o extremo grave do instrumento. Né? Como eu tava trabalhando com o trombone baixo, então eu fazia até o extremo grave, trabalhando os dois rotores, certo? Escalas ligadas e articuladas até a nota

mais grave do instrumento, até a nota mais grave do trombone baixo. Então eu fazia todo esse processo. E aí pro trombone alto a mesma coisa; então pegava o bocal fazia uns dois, três minutos ali só pra sentir aqui que tava bem encaixado, depois estudos de glissando até a nota mais aguda que eu conseguia tocar, né...até o Sib, por exemplo. E aí escalas articuladas até a nota mais aguda que eu conseguia tocar. Então eu sempre trabalhava essa coisa de é...o bocal né...pra realmente eu sentir que tava bem encaixado,né..como aquecimento aqui, é... estudos de glissando pra estudar principalmente a questão do fluxo de ar, certo? Estudar as notas, mas principalmente entender qual que seria o fluxo de ar ideal que eu teria que jogar pra determinado instrumento. A gente sabe que tem...os instrumentos tem calibres diferentes né...então o fluxo de ar que a gente joga é totalmente diferente em cada instrumento. Então é...eu usava, utilizava do estudo de glissando pra entender é....qual era a quantidade ideal de ar que eu deveria jogar. É....e aí, assim, estudos de escalas, estudos de articulação, de ligado, articulado. Enfim, realmente, pra poder... a questão do ligado e articulado era pra sentir realmente onde tava o foco de cada nota. [A:Hunrum!] Né? Então a gente tem essa preocupação, como tá mudando o bocal, mudando o calibre, então realmente entender qual que é o fluxo de ar e entender onde tá o foco do som. Pelo menos pra mim isso é de extrema importância quando eu estou estudando os três trombones. Entender onde tá o foco do som. [A:Entendi!] Então, estudava bastante escala com articulação. [A:É...só mais um pergunta. Quando você fala em região média seria de qual nota até qual nota mais ou menos?] humm, Mi 1 até o fá3. [A: Mi1 ao fá3?!] Até o fá 3. Tranquilo, não chegava muito agudo não. Essa região mais média mesmo. De início de estudos mesmo [A:Hunrum!] né? Início de estudo, aí então eu pegava dessa região, depois pro grave eu pegava do si bemol 2...si bemol 1 né...e aí ia descendo, usando, fazendo os estudos com o rotor, descendo até o extremo grave e depois pro...pra...com o trombone alto, eu pegava a partir do fá3, aliás, pegando do mib né...instrumento Mi bemol. Então, pegando a partir do Mib indo pro extremo agudo do instrumento. [A:Entendi! ok!] Fazia até o si bemol 5. [A:Certo! Tem mais alguma coisa que você queria acrescentar a respeito disso? De estudo de rotina?] De rotina, não. [A:Não, né! Pronto!]

ENTREVISTADOR: Agora a gente vai falar um pouquinho sobre embocadura,né... é...como você descreveria a pressão que você faz com o bocal ao tocar trombone baixo, tenor e alto? Você aplica a mesma pressão no lábio superior e inferior? É como se fosse duas perguntas em uma.

ENTREVISTADO: Sim. A resposta é sim. Como você descreveria a pressão. Cara, eu sempre penso numa...em não colocar muita pressão. Então é...realmente é encaixar o bocal e vibrar o lábio. Então não penso em "ah, tem que colocar muita pressão ou colocar....". Não, eu tento deixar o mais leve possível, né...pra gente realmente não colocar aquela pressão excessiva né...do bocal no lábio.Não, eu tento deixar leve, é realmente encostar, encaixar o lábio e vibrar. Isso daí é...eu penso pra todos os trombones [A:Hunrum!]. Essa questão de aplicar pressão no lábio superior ou inferior, acredito que seria no lábio superior [A:Hunrum!]. É, eu não fico...eu não tinha realmente...mais geralmente eu encosto....é porque o lábio superior é a parte imóvel né...que realmente, acredito que tenha mais apoio né..[A:Hunrum!]. Agora a parte inferior como meche né,,então, o apoio seria talvez um

pouco prejudicado pensando dessa maneira. Eu sei que tem algumas concepções de pessoas que apoiam em baixo né...mas como eu não tive aula com professores assim, então eu não...eu prefiro não arriscar [A:Entendi!] na parte inferior.

ENTREVISTADOR: Hoje, a troca de bocais ainda interfere de alguma forma na sua embocadura, na qualidade do som que você produz nos diferentes instrumentos?

ENTREVISTADO: *Sim. Pra mim prejudica...ah, aliás, pra mim interfere bastante. [A:Hunrum!] Inclusive, por esse motivo, inclusive que eu optei por não estar estudando os três trombones ao mesmo tempo, tá? Eu sei que algumas pessoas conseguem né...por exemplo, o Alexandre é uma pessoa que consegue estudar os três e ter um som maravilhoso nos três. Assim, são muitos anos né...de estudo que ele tem pra ele conseguir fazer isso daí. Huum...eu optei por realmente dar ênfase no tenor, estudar bem...se estudar um instrumento já é difícil, imagina estudar os três né? Então, realmente pra se tocar bem né...no caso, tocar bem. Então eu optei em tocar, vamos colocar, em tocar bem o trombone tenor e quando eu precisar tem...."eu gostaria de tocar o trombone alto", um concerto pra trombone alto. Eu vou pego o trombone alto e estudo, porque eu já passei por isso daí, então, conheço o instrumento, sei das características dele, da concepção de som, então é rápido [A:Hunrum!] né? Eu pego o instrumento e em um mês eu já levanto, é...já consigo levantar a técnica dele, de uma maneira eficiente, vamos colocar assim, é...pra poder fazer um recital [A:Hunrum!]. Né? Tocar um repertório, uma música de 15, 20 minutos dá pra...dá pra fazer. Em um mês, dois meses de preparação, vamos colocar assim. Então no meu caso específico eu não preciso de tá é...estudando como rotina né? A mesma coisa o trombone baixo, então é....enfim, por conta dessa questão da qualidade do som. Então eu prefiro pegar ele numa véspera de apresentação, mas deixando claro que a véspera seria 1, 2 meses de preparação e não véspera tipo semana que vem eu vou tocar, vou pegar agora né? [A:Entendi!] Enfim... [A:No caso, você acha que precisaria de um período de aprendizado desses instrumentos e após esse período de aprendizado você um instrumento principal...você continuaria no seu instrumento principal e utilizaria os outros quando fosse necessário, é isso?!] No meu caso específico, sim. [A:Hunrum!] No meu caso específico sim. É porque eu vejo....porque cada pessoa tem uma característica diferente né? Então, a sua pesquisa é importante por isso, assim. Você tá fazendo uma pesquisa extremamente importante, mas é uma pesquisa um pouco difícil assim. Você tá sendo um cara que, o seu trabalho vai ser um trabalho de referência pra gente. Que a gente não...é...pelo menos eu não conheço nenhum trabalho, é...com essas características no Brasil né? Não sei, você que tá pesquisando, você pode falar melhor. Mas eu não conheço. Então vai ser um trabalho que vai ser uma referência bibliográfica bem legal assim. No meu caso específico, aí acho que é interessante deixar claro que no meu caso específico sim. Mas pode ser que tenha pessoas que não. Né? Por exemplo, o caso do Alexandre que ele toca os três e que não prejudica o som dele né? [A:Hunrum! ok!]*

ENTREVISTADOR: Essa daqui você falou meio que indiretamente mas eu vou pergutar. No caso, você muda a embocadura ou move o bocal para melhorar a extensão ou outros aspectos da performance nos diferentes trombones?

ENTREVISTADO: *Hum. Mover a embocadura? O que eu vejo é assim, que como os bocais são de tamanhos diferentes né...então o encaixe, ele é diferente no...! Mas na hora de tocar eu não fico movendo não [A:Huum!], mas assim, de encaixar, com certeza ele encaixa em locais diferentes né? [A: Entendi!] O trombone tenor é mais centralizado, o bocal do trombone alto como é um pouco menor também, como o bocal de trombone baixo já é maior, então são realmente em locais diferentes né? Mas ficar movendo a embocadura no momento de estar tocando aí não. [A:Hurum! Tá!] No momento de estar tocando não, mas a questão do encaixe sim.*

ENTREVISTADOR: *Sim, você já respondeu essa né? Em qual instrumento você sempre começa o aquecimento? É o principal né...seu instrumento principal?*

ENTREVISTADO: *Sim, é o meu instrumento principal. Eu já tinha conversado com Alexandre antes, por exemplo, acho que foi agora no encontro que teve em João Pessoa, em maio. Perguntei pra ele, porque eu já tava começando a me preparar na realidade pra tocar a peça do Estércio. Falei assim: "Ah, professor em qual trombone você começa o seu aquecimento né?" Por conta dessa experiência que eu tive anterior, que eu...."Ah, sei lá, começava a aquecer no trombone alto, aí depois, ah, eu começava a aquecer no trombone baixo, por exemplo. Só que eu via que não ficava legal, assim, sabe? E aí a sugestão do Alexandre foi " Ah, você sempre começa a aquecer do instrumento maior para o menor". E aí eu fiquei pensando nessa questão e eu pensei da seguinte maneira. Tá...mas o instrumento principal do Alexandre é o trombone baixo, se eu for transportar isso pra mim, então o meu instrumento principal é o trombone tenor. Então, assim, eu nem experimentei dessa última vez é...começar o aquecimento do maior para o menor. Eu fiz essa experiência de começar a estudar a partir do meu instrumento principal. [A:Hunrum!] E o que deu muito certo. [A: Entendi!] O que deu certo pra mim. Então, é...eu acredito que pra cada pessoa vai ser de uma maneira também, ou não, né? Acredito que começa pelo instrumento principal e depois vai caminhando para os outros né? No caso do Alexandre, baixo, tenor e alto. [A:Hunrum!] No meu caso específico, foi o tenor, baixo e depois e depois que foi o alto. [A:E alto!] Eu sei que tem um salto grande né? Do baixo pro alto é um salto enorme, mas pra mim foi um coisa que foi legal, assim [A:Hunrum! No caso, quando você faz seu aquecimento em um dos instrumentos você se sente aquecido nos outros?] Vamos dizer, pra preparar um recital? Sim....Ah, tá. Foi uma pergunta né? [A:Hunrum!] Eu... se eu tiver fazendo meu aquecimento em um só eu me sinto aquecido nos outros...? Para o recital não, eu realmente preciso de tá tocando nos três. [A:Entendi!] Em um só eu não me sinto preparado pra realmente tá tocando o concerto inteiro, vamos pensar assim. [A:Hunrum, legal!] Eu preciso realmente de ter o contato com os três trombones pra poder sentir,inclusive, mais confiança nessa questão da embocadura né...? [A: Antes do recital no caso, né?] Isso, exatamente. [A: Ok. É...só uma curiosidade...] Inclusive nos estudos diários assim "Ah, eu vou estudar a peça pra três trombones do Estércio"... Então, aí eu sempre estudo os três trombones antes; eu faço aquecimento com os três antes de tocar a peça. [A:Hunrum!] Se eu aquecer somente com um eu não me sinto, não me sinto bem, assim, pra tá tocando o repertório. [A: Entendi! No caso, se você vai fazer um recital que vai tocar essa peça do Estércio, você faria que tipo*

de exercício antes do recital pra ter contato com os três?] *Eu já falei anteriormente, se quiser que eu repito...são os estudos de rotina, normal. [A:Hunrum!] Exercício de bocal, glissando, articulado, ligado, escalas. [A: Tá!Ok!] E aí fora os estudos também de técnica extendidas que tem na obra né? [A:Hunrum!] Tem alguns estudos específicos que aí eu separo esses estudos e dou uma passada antes de tá tocando a peça. [A:Hunrum! Entendi!]*

ENTREVISTADOR: O próximo tópico é respiração. No caso, você poderia descrever a diferença e similaridades na quantidade ar usada em cada um dos trombones, dos três trombones? O quê que existe de diferente e similar.

ENTREVISTADO: *Certo. É...então, são diferentes sim, são completamente diferentes. Até comecei a falar anteriormente sobre isso daí. Porque que são diferentes? Os calibres dos trombones são diferentes, né? Então nós temos o trombone alto que temos um calibre pequeno, então pra isso a gente precisa ter é...vamos colocar é...um fluxo de ar próprio pra esse calibre. [A:Hunrum!] Então...trombone tenor, tem um...vamos colocar, um calibre um pouco maior do que o trombone alto, maior aliás, e o trombone baixo é bem maior. Então, real...o trombone baixo, então a gente tem que jogar muito mais ar né...realmente pra sustentação das notas. O trombone alto eu vejo que mais a questão da velocidade do ar [A:Hunrum!] né? Vamos colocar que o trombone tenor seria o instrumento principal, então, a gente realmente precisa de muito ar, mas um ar mais centrado. É...o trombone alto a gente precisa... como o som característico é um som mais agudo, um som mais brilhante, eu penso que a gente precisa de mais velocidade, um pouco mais de velocidade de ar né? [A:Hunrum!] Um pouco menos de ar, mas um ar mais rápido, no trombone baixo é...precisa de muito mais ar. Vamos pensar assim, pensando nessa característica, um ar um pouco mais lento do que o ar do tenor e o ar do alto. [A:Hunrum!] Seria isso. Pensando nessas questões das diferenças ne....do instrumento, mas pensando principalmente nessa questão da característica né...da concepção sonora de cada instrumento né...? Então, eu acredito que o mais importante é buscar essa característica de som de cada instrumento e a partir disso daí realmente ir estudando, fazendo os exercícios de respiração né...pensando nisso daí. Eu vou dá um exemplo assim, por exemplo, a primeira vez que eu toquei uma peça de trombone alto pra um professor convidado num festival de música, é...eu tava tocando o trombone alto com as mesmas características que eu tocava o tenor. [A:Hunrum!] E assim, toquei é...toquei foi o Wegenseil, né...pro Carlos Freitas num festival que teve lá na UFG. Então cheguei lá fui tocar saiu tudo lindo assim, bonito mesmo e aí no final o pessoal aplaudiu, tal, achou massa. Aí o Carlos falou "Cara, parabéns tá tudo bonito, tal, tal, tal, só que você tá tocando trombone alto com o som de trombone tenor". Aí eu, sério cara? Tipo, não caiu a ficha, porque eu tava começando a estudar o instrumento, então...e aí eu fui...a partir disso daí eu fui buscar qual que é o som do trombone alto, né? E aí eu vi que eu estava soprando no trombone alto da mesma maneira como eu soprava no tenor. Por isso que o som ele tava muito esse som de trombone tenor, [A:Hunrum!] né? Então a partir daí eu já fui começar a realmente, a pesquisar a questão da qualidade sonora do trombone alto e questão de fluxo de ar, maneira como trabalhar isso daí, né? Esse controle do fluxo de ar. [A: Certo! Aí como é que você trabalha, no caso, esse controle do fluxo nos três? Quais seriam...seriam exercícios de respiração?] Oi? [A: Seria, no caso, você fazia exercícios de respiração*

trabalhando as especificidades de cada instrumento...?!] Então, eu gosto de trabalhar no instrumento mesmo, nesse caso específico, eu acredito que a coisa mais importante...primeiro você tem...qual que é a concepção de som de cada instrumento? Qual que é a concepção de som do trombone alto? Então, a partir disso daí quando você vai tocar o trombone alto, você buscar essa qualidade, você buscar essa concepção, qual que é o som do trombone alto? Então, realmente você é...fazer é... no instrumento né...o fluxo de ar dentro do instrumento buscando essa característica de som. Ah, qual que é a característica do som do trombone baixo, então da mesma maneira, entendeu? Então é realmente jogar o ar dentro do instrumento de maneira a buscar essa característica de som e não soprar da maneira como sopra no tenor, por exemplo, senão você vai ter a mesma coisa. Vai ter o som de tenor no alto e o som de tenor no baixo. **[A: Entendi!]** Eu acredito que não viável né...é, quando a gente vai tocar obras escritas para esse instrumento. **[A:Tá! Beleza!]** Por exemplo, a peça do Estêrcio né...que é pra três trombones, o quê que ele tá buscando ali? Ele tá buscando timbres **[A:Hunrum!]**. Se você for analisar, acho que você já fez isso...se você for analisar a extensão da peça dá pra se fazer no trombone tenor. **[A: Dá!]** Tranquilamente. Então não é uma extensão absurda assim, o que ele tá buscando ali é timbre. Ele tá buscando uma concepção de timbre, então realmente é...buscar isso daí **[A: Entendi!]** né? Uma peça escrita pra três trombones e percussão múltipla, ainda tem essa questão da percussão múltipla né...que tem instrumentos de pele, instrumentos de madeira, instrumentos de metal...! Então realmente, ele tá buscando timbre, entendeu? Não é...não é do nada assim...ahh, vou escrever pra três...não. Realmente é os três trombones, ele tá buscando o timbre característico de cada instrumento. **[A:De cada um! Entendi!]**

ENTREVISTADOR: Acho que você já respondeu a pergunta 10, seria como você pensa a respeito da adaptação as diferenças de timbre dos instrumentos que você toca. **[B: Tá!]**

ENTREVISTADOR: No caso, quais as principais diferenças técnicas que acha pertinente ao tocar nos trombones baixo, tenor e alto?

ENTREVISTADO: Bem, do tenor para o alto eu vejo que a principal diferença técnica é a diferença de vara né...é o tamanho da vara. Então o tamanho é...né...a gente...quando eu comecei estudar, por exemplo, eu ia fazer a sétima posição no trombone alto, eu sempre escapulava...escapulava né...(risos) saía a vara. Então, assim realmente é o espaçamento de cada...do tamanho real da vara. É...inclusive eu lembro até de ter conversado com o Roberto Wagner Miller que é um professor do Instituto Federal de Goiás, né...ele também, ele toca trombone alto, é...as primeiras dicas na realidade eu tinha pegado com ele. "E aí professor como que vai...como é que eu estudo o trombone né...o trombone alto?" Aí ele falou: "Ohh, toma cuidado principalmente com a questão da afinação". Porque como o espaço...os espaços são diferentes, então a afinação, ela pega muito, assim. Então a primeira coisa que eu fiz foi comprar realmente um afinador e me preocupar realmente com esses espaços né...que eu tinha que tomar das posições do trombone. Então, essa pra mim é a principal diferença né...do trombone alto...do tenor para o alto. Do tenor para o baixo a principal diferença é a utilização da...do segundo rotor. É...falando sobre questões técnicas né...**[A:Hunrum!]** do instrumento. É...mas...é...por exemplo, eu já vi muitas pessoas tocando

trombone baixo como se toca o trombone tenor. Então usando somente o primeiro rotor né...! Então, pra realmente, pra se tocar o trombone baixo é importante tá utilizando esse segundo rotor. Mas vamos lá, é... uma outra questão técnica muito pertinente é a questão da articulação, que pra mim também..., por conta que muda o tamanho dos instrumento né...então, a articulação é..., por exemplo, é uma questão muito importante que eu trabalho muito assim, quando eu tô...quando eu tô com os três trombones. Do foco do som, então eu trabalho muito a articulação por conta do foco. É... que na minha opinião muda.

[A:Hunrum! No caso como é que...como você trabalha essa mudança de articulação?]
Ahh, fazendo estudos de articulação. (risos) Fazendo escalas articuladas, sempre buscando primeiro né...fazendo estudos de glissando pra buscar real...a questão do fluxo de ar ideal, vamos colocar assim, o fluxo de ar ideal que eu devo usar em cada instrumento. E logo na sequência fazer escalas articuladas né...por exemplo, pro trombone, então eu fazia escalas ascendentes né...então, fazia: (si,si/dó,dó/ré,ré/ mi, mim....) então...tá,tá/tá,tá/tá,tá (entrevistado solfeja) sempre articulado. No trombone baixo eu já fazia escalas descendentes, por exemplo né..., então, é...fazia pensando primeiro né...em fluxo de ar, então: Fá, mi, ré, dó, sib, lá, sol, fá, depois, tá,tá, ti, té, tó, ti, tá, tó, tá, tá, tá, tá (entrevistado solfeja). Da mesma maneira, então, sempre buscando essa questão da articulação. [A: Entendi!]

ENTREVISTADOR: Quando você faz estudos com chave, no caso, você trabalha no tenor, você dá prioridade ao tenor ou ao baixo como tem duas chaves, né?

ENTREVISTADO: *Hum...bem, na minha rotina diária eu coloco os estudos com o trombone tenor né...os estudos de rotor. Mas, nesse caso específico que eu tava trabalho com os três trombones, é...eu fazia essa região média no tenor e daí a região é...grave do instrumento eu fazia no trombone baixo. Aí sim, nessas escalas, por exemplo, né...descendo pros extremos graves do trombone, aí eu trabalhava essa questão dos dois rotores. Aí eu dava ênfase, por exemplo, dava prioridade em trabalhar o rotor com o trombone baixo. [A: Tá!] Aí sim, nessa caso específico, sim. [A: Entendi!]*

ENTREVISTADOR: No caso, você já citou né...queria que você falasse um pouquinho mais da afinação. Como é que você trabalha a afinação, a diferença de afinação nos três, quando você vai executar alguma obra que tenha os três ou vai fazer algum trabalho com os três?

ENTREVISTADOR: *Hum...bem, a primeira coisa que eu utilizo que...na realidade, voltando né...pensando nisso daí a gente precisa ter a concepção do som né....a concepção do som de cada instrumento e a partir disso daí a afinação como recurso a gente tem o afinador, né? Então, por exemplo, quando eu comprei o trombone alto como esse professor já tinha falado antes, o Miller, "Ohh, o principal problema é afinação!". Então eu já comprei o afinador junto com o trombone alto, né...um afinador top na época, assim. Então, sempre quando eu vou é...logo que eu já me sinto aquecido, por exemplo, aí eu vou faço alguns estudos já, com afinador conferindo as notas, as vezes quando eu sinto que não tá muito legal eu vou pego o afinador de novo. Então, tem um momento real de está trabalhando com o*

afinador e tem o momento de estar trabalhando sem o afinador né...? E aí, sei lá, sentir que uma nota não tá muito legal eu vou lá e confiro no....com o afinador. [A: Hunrum! Certo! Pronto, agora a gente vai pra o último tópico.] Oh, mas pensando nessa coisa da afinação ainda. Eu acredito que a principal coisa que interfere muito nessa questão da afinação é essa ideia de como funciona a questão do fluxo de ar no instrumento. [A: Hunrum!] Então, as vezes se a pessoa não tiver uma concepção legal de como utilizar o fluxo de ar, consequentemente a afinação é...vai ser bastante prejudicada, tá? Então, realmente, "ahh, como se deve, se o instrumento principal for o tenor, a como eu devo utilizar a minha respiração no trombone alto né?" Porque se você utilizar da mesma forma como fica...como é utilizada no tenor, com certeza vai ter problemas de afinação [A: Hunrum!]. A mesma coisa no trombone baixo, se eu jogar o ar da mesma maneira que eu toco no tenor, no trombone baixo, a mesma maneira. Então é..., vai ter problemas de afinação né? Então, acredito que a principal questão é realmente você ter é...bem assim é...essa questão do fluxo de ar, né...já bem resolvida, vamos colocar assim [A: Entendi!]. E aí, isso daí vai interferir de uma maneira positiva na questão da afinação de cada instrumento. [A: Tá! Legal]

ENTREVISTADOR: No caso, qual o termo que você utilizava ou utiliza para se referir ao trombonista que toca mais de um instrumento da família? Você tem algum termo que defina?

ENTREVISTADO: *É...eu vi aqui na sua entrevista, você sugeriu doubling né? [A: É um termo que tá...!] Legal. Primeira vez que eu ouvi falar desse termo. Esse foi o Alexandre que sugeriu? (inaudível). [A: É! Inicialmente quem falou foi ele, mas tá presente na literatura também, né, tem alguns trabalhos que eu vi nos Estados Unidos né...tem um trabalho também em Portugal que fala sobre e utiliza esse termo.] Mesmo na língua portuguesa...mas assim, você está pensando em achar um termo na língua portuguesa ou não? Ou realmente usar o termo inglês, qual que é a sua ideia? [A: Eu penso em utilizar o termo em inglês né...porque é difícil....] Vai sugerir alguma tradução? . [A: Eu acredito que não, a priori não!]. Tá. [A: Aí, no seu caso, você não utilizava nenhum termo pra definir essa prática?] Não, nunca utilizei não. Até porque fui uma coisa muito pessoal, assim, eu nunca...é, foi uma coisa muito pessoal de realmente tá.... Não foi uma coisa que eu cheguei a dá aulas de como né...se estudar o trombone alto, tenor e baixo, tudo isso . [A: Hunrum!] né, ao mesmo tempo, sempre foi de maneiras separadas. [A: ok.]*

ENTREVISTADOR: É...algumas perguntas aqui eu acho que você já respondeu na...anteriormente né [B: Hunrum.]. Tipo, as maiores dificuldades que você encontra se você pudesse resumir em algumas frases? Quais seriam as maiores dificuldades em tocar os três?

ENTREVISTADO: *A maior dificuldade... (inaudível) na troca é realmente essa coisa da embocadura, [A: Hunrum!] né... Na troca de cada trombone, toco trombone alto, tenor e baixo. Então pra mim é real essa coisa da embocadura mesmo, do foco do som. [A: Ok!] Então se eu não tivesse essa questão, essa peculiaridade, vamos pensar assim né...de trocas é...provavelmente eu poderia ter uma rotina de tá estudando os três trombones. [A:*

Hunrum!] *Mas como pra mim essa troca, ela é um pouquinho complicada, então deixo pra estudar quando realmente eu preciso de tocar a peça.*

ENTREVISTADOR: **Você já tocou em uma ordem em que se sentiu desconfortável né?**
[B: Sim!] **Uma ordem de escolha de instrumento?**

ENTREVISTADO: *É...no meu primeiro recital de mestrado, eu comecei a...né...eu ia fazer um recital que tinha peça específica para o tenor, tinha peça específica para o alto e a peça para os três. Então eu iniciei o recital tocando o tenor, depois eu fui pro alto, depois eu voltei pro tenor, depois eu fui...fui fazendo essas trocas, assim. Então, eu não me sentia muito confortável com isso, aí eu conversando com meu professor na época quem foi meu co-orientador no mestrado...meu orientador de trombone foi o Carlos Eduardo da UNB. Então, ele disse: "Não, começa pelo alto, no início do seu recital, começa pelo trombone alto, depois você pega o tenor, depois vai pro baixo." E aí no meu outro recital eu fiz dessa maneira. Então, comecei pelo alto, depois fui pro tenor e aí eu me senti mais confortável [A: Hunrum!] e aí foi mais tranquilo. Então, se for pensar num recital, talvez a...uma opção legal seria começar pelo instrumento mais agudo, vai fazendo essa trajetória do instrumento mais agudo para o grave. [A: Certo!]*

ENTREVISTADOR: **Acho que você já respondeu a pergunta 18.**

ENTREVISTADO: [B: Tá!]

ENTREVISTADOR: **No caso, agora a gente vai pra aqueles trechos que eu havia te mandado. [B: Vou até pegar aqui também! Qual o trecho?] No caso são, eu retirei trechos das quatro obras que eu estou estudando na minha pesquisa né? Aí queria que você desse uma olhada nos trechos né...e desse algumas sugestões de como... [Interferência de uma pessoa que entrou na sala onde o entrevistado estava]. [B: Pode falar Rogério!]. No caso... [B: São trechos diferentes né...com características diferentes.] Hunrum! [B: Mas o quê especificamente você gostaria de trabalhar, qual o trecho?] Oh, eu fiz um recorte né...de, no caso, um trecho de cada obra e eu queria você desse algumas sugestões ou qual metodologia você utilizaria para preparar os quatro trechos, né...essas quatro recortes que estão aí, de maneira que você fosse tocar...! [B: Certo!] Tem um pra trombone baixo né...tenor... [B: Oi?] Aí tem um trecho....**

ENTREVISTADO: *Oh! o primeiro (inaudível) a Música para Trombone de Estércio, [A: Isso!] Trombones e Percussão. É...esse trecho específico é o trecho do trombone baixo, certo? É...que a gente utiliza técnicas estendidas [A: Hunrum!]. Hum...então primeiro trecho a gente inicia aqui com...soprando no instrumento né...somente o ar. Então, na verdade eu trabalharia as técnicas estendidas né... [A: Separadamente?] desse trecho. De forma separada e depois é...juntaria. Então, a gente tem várias técnicas estendidas (inaudível) aqui. A gente tem a técnica de soprar no instrumento com glissando, certo? Depois a gente tem a técnica das sílabas com os fonemas de....explosivos né...? Então, essa coisa do fonema,*

por exemplo né...? Então a gente (**demonstração sonora do entrevistado**). Então, realmente estudar, a não ser se você tá por dentro disso daí. Você vai tocar essa peça? **[A: Sim!]**. Então, assim na realidade, eu até toquei ela agora e aí o percussionista, quando ele veio passar comigo, el falou assim: "Oh, como é isso daqui, isso aqui é (tô, pá,tá, pê, tô, pá, tá, pê, pá, tá, pê..) tipo isso. Tá ouvindo Rogério? **[A: Sim! Agora tô!]** Ah, tá! É...então assim na realidade não é pra pronunciar. (**Inaudível**) **[A: Jackes!]** Rogério? **[A: Oi!]** Tá aí? **[A: Tô!]** Beleza, vamos lá. É...tá! Então, falando sobre essas sílabas, por exemplo né...tá escrito é: Sílabas explosivas, então pra gente fazer da seguin...dessa maneira aqui oh: (**Demonstração da técnica sem o instrumento**) Certo? **[A: Hunrum!]** Então, é mais o efeito que a gente faz com a boca mesmo, então oh (**demonstração**). Né pá, tá, pê, então seria (**demonstração**). E depois tem o tô né...que seria realmente esse golpe de língua né...? Então, (**demontração**), e aí é esse Tô, então (**demonstra**), então seria a explosão mesmo. No trombone, ele tem o efeito diferente né...tem um momento que você toca sem o trombone e tem o momento que toca com o trombone. Então seria (**demonstra no trombone**). **[A: Entendi!]** Tá vendo a diferença? **[A: Hunrum!]** Ohh: (**demonstra**). Ouviu? **[A: Hunrum! Entendi!]** E aí quando você muda, por exemplo, as posições, é...muda o timbre também do efeito. Então, por exemplo né (**demonstra**). Ouviu a diferença aí? **[A: Hunrum! Sim!]**. Bem, é...então, também temos é...a questão do...eu poderia tocar esse trecho pra você, mas como não estou com a partitura total aqui. **[A: Mas aí você fala...]** A maneira...(Inaudível) de formas fragmentadas cada trecho certo e depois juntar o trecho num contexto geral **[A: Hunrum!]**. Bem, a segunda peça que eu tô aqui, ela tá recortada no meio, tá escrito aqui 19/12 Flávio Fernandes **[A: É pra trombone baixo! É só um recortezinho!]** Então...**[A: Um trechinho da peça!]** o que especificamente você quer que eu...por que na realidade eu não toquei essa peça né...**[A: Hunrum!]** Eu nunca...**[A: Deixa eu só te falar!]** Quais são as dificuldades técnicas dessa obra? Seria uma...Por que assim, não tem andamento, não tem nada, então não sei o que te dizer dela. **[A: Tá!]** É a dificuldade técnica porque ela é rápida, alguma coisa assim? **[A: É! Ela é um pouco...esse trecho aí é um trecho um pouco mais rápido em relação ao anterior, começa com um largo...]** Eu estudaria bem lento isso daqui, na realidade tentando é...um andamento lento, pra poder acertar a maior quantidade notas possíveis e ia aumentando esse andamento de forma gradativa **[A: Hunrum!]** certo? Pensando naquele reforço positivo né...até conversei com Alexandre semana passada sobre isso, aliás, eu vi uma aula dele, ele falando sobre isso né? Então, realmente a gente se preocupar em ter esse reforço positivo, né? Então vamos supor que "ah, esse é um trecho difícil de muita velocidade". Então, as vezes você - "ah, tocou uma vez errado, duas, três, quatro, cinco, dez, vinte vezes errado"- então você tá reforçando de forma negativa a informação. **[A: Hunrum!]** Tá? Então se desde o início você tiver esse preocupação co o reforço positivo, ou seja, ahh, eu vou ler num andamento bem mais lento, mas acertando as notas, né...então, você acerta uma vez, acerta vinte, acerta cinquenta vezes, então é um reforço positivo. Com a diferença de está aumentando os beats né...não se preocupar que, ahhh, eu tenho que tocar essa peça daqui a 6 meses, vamos supor. Então você tem muito tempo pra realmente tá se preparando né? Não precisa desde o início tá lendo de maneira rápida né? **[A: Hunrum!]** Não tem necessidade. Então...(inaudível) acerta todas as notas, amanhã ler em 41bpm, depois 42bpm, 43., vai aumentando dia a dia um beat só e daí, sei lá, em dois meses você já vai tá lendo na velocidade que você precisa. **[A: Entendi!]** Se você tiver uma rotina de estudo, tá estudando

todo dia aumenta 1, 2 beats por dia e aí vai ficar...vai dá certo. **[A: Certo!]** Essa é a minha sugestão. **[A: Hunrum!]**. Bem, a terceira peça que tô aqui se não me engano é a peça "Música para trombone nº 4" **[A: Isso!]** do Estércio. **[A: Hunrum!]** Você quer trabalhar os multifônicos **[A: É, esse é o trecho que eu achei mais complicado!]**. Antes tem aqui em clave de fá, também essa nota, né "ré, hum...si bemol né...ou lá, aqui, ré, dó, si, lá. Depois é Reb, Láb, Réb, Ré... Você sabe como trabalhar isso daqui, não? **[A: Não! Justamente isso, porque aí tá invertido, né...normalmente o multifônico a gente toca a nota mais grave com os lábios e canta a mais aguda e aí tá invertido.]** Hunrum! **[A: É justamente isso que..!]** Ah, é isso que você quer? Mas o trecho anterior, no primeiro compasso aí, tá vendo esse primeiro compasso? **[A: Sim!]** Que tem um Réb, láb, Réb? É. Isso daí você sabe tocar? Sabe como fazer? **[A: Isso aqui é com ar né?]** É...na realidade, se não me engano, é porque você colocou só um trequinho, né? O ideal seria colocar a partitura completa....quando você for fazer a entrevista com os outros...não sei, é legal as outras....os outros professores ter o contato com a partitura completa **[A: Hunrum!]**, tá aí então uma sugestão pra você **[A: Hunrum!]**. Os outros professores ter o acesso a partitura completa e você circular ou marcar a região que você quer analisar **[A: Tá!]** ou o que o professor vai dar sugestões entendeu? **[A: Tá!]**. É uma coisa pra você trabalhar agora. Mas vamos lá, esse trecho anterior, vamos pensar... é...se não me engano é só o tubo, só um dos tubos conectados **[A: Hunrum!]** a vara né? Então é realmente a nota que ela soa, é essa nota grave, esse Réb que vai até a sétima posição, seria até o Láb, né? Mas enfim, vamos pra lá, então você falou que o multifônico então tradicionalmente é cantado a nota superior e tocado a nota inferior.**[A: Hunrum!]** Certo? E nesse caso ele tá invertido. Então, voltando...mas em todas as obras que você analisou é dessa maneira? Não tem nenhum caso que ele é invertido. **[A: Não! As que eu conheço, normalmente são dessa maneira, não conheço nenhuma outra que tenha esse formato.]** Porque na realidade é...essa foi a primeira experiência, voltando né...a questão com o Estércio, então, essa foi a primeira experiência que eu tive real de colaboração com o compositor, de tá sugerindo é...multifônico pra ele **[A: Hunrum!]** entendeu? Então, eu nunca tinha pensado dessa maneira, mas...é, foi a maneira que a gente encontrou de colocar os multifônicos. Eu não tinha pensado que "ah, tem que tocar a parte grave e cantar a parte aguda, entendeu?" **[A: Hunrum!]**. Foi o que saiu na época, 2012, foi com as nossas experiências ali. **[A: No caso, como você trabalha essa parte de multifônicos tocando a nota mais aguda e cantando a nota mais grave?]** Acredito que da mesma maneira como é trabalhado os multifônicos da maneira tradicional. Então, geralmente começo o aquecimento, quando eu não tenho a referência (**inaudível**), por exemplo, aqui. Então, eu começo o aquecimento né... cantando algumas notas da escala, sei lá (**demonstra tocando no piano e solfejando**). Então, primeiro eu faço esse processo de tá aquecendo a voz que é importante, depois eu passo pro instrumento. Então no instrumento eu começo fazendo em quintas né...então, por exemplo, eu toco...é...canto o Si bemol e toco o Fá, vamos pensar dessa maneira né? Se a gente tá invertendo, né...então a gente já parte pra essa parte invertida mesmo. Então ao invés de é...né...e depois eu toco né...de forma invertida, então, eu toco o Fá e canto o Sib, **[A: Hunrum!]** Entendeu? É...vou trabalhando dessa maneira, eu trabalho das duas maneiras, na realidade, então, não faço só - ah, tocar a nota mais grave e cantar a mais aguda. Então...eu inverte também esse processo, né...de realmente tá tocando a nota mais aguda e cantando a nota mais grave, por exemplo, **[A:**

Hunrum!] *né? Esse é o processo, então, vou mostrar aqui (Demonstração no instrumento de multifônicos em intervalo de quinta justa, sendo a nota mais grave tocada e a nota mais aguda cantada - Sib-Fá). Por exemplo né...daí depois faz invertido (Demonstração do mesmo processo invertido). Né...acho que fica mais fácil fazer na nota mais aguda, então...(demonstra o processo invertido uma oitava acima). [A: Hunrum!] Então, eu fiz o processo invertido né...então eu estudo das duas maneiras [A: legal!]. Então, primeiro eu aqueço a voz e depois eu faço o processo no instrumento, sempre dessa maneira. Então é...busco fazer em notas longas inicialmente, né...mudando as posições e depois é....É, esse seria o processo inicial. [A: Tá ok!]* *Tá, tem o outro... (Obs: Esqueci de perguntar ao entrevistado a respeito do trecho da quarta peça " Três estudos para trombone tenor e piano" de José Siqueira)*

ENTREVISTADOR: Caso você esteja preparando um recital que use os três trombones e em determinado dia você só tenha tempo para estudar um deles, qual você escolheria e porquê?

ENTREVISTADO: *O tenor porque é o meu instrumento principal. [A: Tá, beleza! Está respondido]*

ENTREVISTADOR: Então Jackes, queria aqui agradecer pela sua disponibilidade cara. E...assim, eu aprendi muito nessa entrevista aí contigo. E...depois vou está te enviando o termo de consentimento e só queria saber se você tem mais alguma coisa que queria acrescentar dentre tudo isso que a gente acabou de falar.

ENTREVISTADO: *Não. Se por acaso você precisar num segundo momento, como eu tô sendo o primeiro entrevistado, se depois mais a frente, você "ah, surgiu uma outra questão, você quiser marcar uma vez pra tirar alguma dúvida ou outra, ou acrescentar alguma pergunta pode ficar a vontade. [A: Tá certo!] Beleza? [A: Muito obrigado!] Tranquilo, aí vou está disponível pra está te ajudando. [A: Beleza!] Tranquilo? [A: Tranquilo! Brigadão mesmo cara!] Valeu aí, sucesso na sua pesquisa. [A: Valeu, obrigado!] Depois, eu vou querer ela pra poder tá, meus alunos poder tá lendo aqui [A: Claro!] pra poder tá trabalhando.*

ENTREVISTA Nº 2

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente, mestrando em música do PPGM/UFRN

Entrevistado: Benedito Júnior (Trombonista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz)

Dia: 25/10/2019.

Horário: 11h30min.

Duração: 57 min.

Local: Entrevista por vídeo chamada via Skype™

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

ENTREVISTADOR: Pronto Benedito! É... Inicialmente eu vou apresentar... a minha pesquisa. Ok? Dizer do que se trata. [**B:** *Hunrum*]. Aí depois a gente começa as perguntas de fato. Oh... Ééé... minha pesquisa tá sendo desenvolvida dentro do programa de pós-graduação da UFRN, um programa de mestrado... e tá direcionado [**B:** *certo.*] na preparação de um recital, utilizando os trombones baixo, tenor e alto...né...? por um único trombonista, então... com as obras de compositores brasileiros do século XX e XXI. As peças que serão tocadas no recital foram essas quatro peças que eu te enviei, né... a “Música para trombones e percussão” de um compositor chamado Estércio Marquez Cunha de... lá de Goiânia, e é uma música que foi escrita para os três trombones. Os três trombones serão tocados na mesma obra. A “Música para trombone nº 4” que é pra trombone alto que é do mesmo compositor. A “Criação nº 2” de Flávio Lima que é um compositor de Recife, é... que é pra trombone baixo. E Três estudos para trombone tenor e piano que é do José Siqueira. Então... o objetivo deste estudo é compreender e discutir estratégias de estudo técnico-interpretativo dos trombones baixo [**B:** *Hunrum*], tenor e alto que permitam a um músico realizar um recital com essas... com essas obras, né?... nesse caso. Então... o intuito dessas entrevistas é obter informações sobre a prática de mais de um trombone na preparação de um recital ou na vida profissional, né... por parte de... [**B:** *Hunrum*] de pessoas que... que desenvolvem essa prática, né? Então... [**B:** *Sim*] As Informações obtidas nessa entrevista serão relacionadas com a minha experiência, né... durante a preparação do recital e com a literatura do assunto, né? que são os trabalhos que outras pessoas escreveram sobre esse assunto. Então... essa entrevista é de caráter es... semi-estruturado que quer dizer que... ééé.... a gente pode ficar mais a vontade, sa... entende? durante a entrevista... você pode é... eu posso fazer alguma pergunta, eu tenho um roteiro aqui, mas eu posso fazer alguma pergunta que não esteja no roteiro, conforme o desenrolar da conversa. (*silêncio*) [**B:** *Certo.*] Alguma pergunta sobre... a pesquisa? Alguma Curiosidade?

ENTREVISTADO: “É... *essa...esse recital com os trombones é... você mesmo que vai tocar é?*”

ENTREVISTADOR: Isso...serei eu que irei tocar. É... durante o programa de mestrado a gente tem que realizar dois recitais. Então... um eu vou realizar agora em dezembro... que eu vou tocar apenas trombone tenor que é meu instrumento principal. E o outro eu vou realizar no ano que vem, é... e eu irei tocar essas peças que eu acabei de falar [**B:** “*No mesmo recital...?*”] É..., no mesmo recital. Ok?

ENTREVISTADOR: Então... pra começar, né? Eu gostaria de algumas informações, né? Do seu nome completo, idade, né...formação e grupos que atua.

ENTREVISTADO: Bom... meu nome completo é Benedito Tadeu de Castro Júnior, eu tenho 34 anos, eu estudei o nível técnico no conservatório, mas eu não fiz a graduação, né? Eu não tenho o curso superior no trombone, eu toco na Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz e ensino trombone no projeto social para crianças e adolescentes. [**A:** *Ótimo!*].

ENTREVISTADOR: É... agora a gente começa uma parte de experiência musical, né? Há quanto tempo você toca trombone e quando você começou a tocar outro instrumento da família?

ENTREVISTADO: *Então, na verdade eu comecei no trompete, em... 99, e no mesmo ano eu comecei a tocar trombone, dia 14 de setembro de 1999. Então esse ano fez 20 anos que eu toco trombone. [A: Massa].*

ENTREVISTADOR: É... e quando você começou a tocar outro instrumento da família do trombone?

ENTREVISTADO: *Então...é... depois que eu entrei no conservatório, é... que a gente vai conhecendo mais e a gente teve a experiência do coral de trombones. E... diante do repertório, o professor, ele ia explicando algumas coisas. Ele dizia: 'Olha isso daqui é com o trombone alto, tudo mais'. E aí bateu aquela curiosidade de saber o quê que era um trombone alto, né? Aí parti dessa curiosidade de conseguir estudar no trombone alto. Aí foi a primeira experiência né? Com um trombone bem diferente, porque já era comum o trombone tenor e baixo, aqui onde eu moro. Eu já tinha tocado um pouquinho, tal...na banda sinfônica trombone baixo, então começou aí essa coisa de pegar trombone tenor, baixo e depois o trombone alto.*

ENTREVISTADOR: Isso faz mais ou menos quanto tempo?

ENTREVISTADO: *"Isso deve ter acontecido em 2002 talvez, 2001, 2002 [A: tá!] esse contato com o trombone alto, [A: tá!] mas desde que comecei tocar trombone eu já tinha contato com tenor e baixo. [A: Tá! Ótimo!].*

ENTREVISTADOR: É... No momento quais... quais trombones você estuda com mais frequência e toca?

ENTREVISTADO: *Eu toco com mais frequência o trombone tenor, né? Que é meu instrumento principal, também sou o primeiro trombone da orquestra, então a minha rotina, ela é ligada, é... todo tempo com esse trombone tenor. Eu vou tocar trombone alto e trombone contrabaixo, na verdade...é... quando tem a necessidade de um repertório que eu tenha que...que tocar esses trombones. Então a minha rotina diária, ela é mais com o tenor do que com esses outros instrumentos. [A: ah! Entendi!]*

ENTREVISTADOR: É...você teve, no caso, alguma referência pra... pra começar essa prática de estudar, né...? mais de um instrumento?

ENTREVISTADO: *Então... no início eu não tive nenhuma referência de pessoa, né? O que eu tinha era a referência do trombone em si. A minha curiosidade era toda voltada ao trombone e a referência era o próprio trombone, né? Eu gostava de ver os trombones diferentes e isso me... me gerava o desejo de tocar outros trombones, né? Depois que vai*

tocando mais, vai desenvolvendo, vai conhecendo outras coisas, aí começa aparecer os artistas que vão te atraindo, né? Pra...pra melhorar a questão do som, a concepção do som, o conceito de articulação, estilo, aí sim que eu fui procurar os artistas, né? Mas, por um bom tempo nesse início (inaudível) a... o meu estímulo foi o próprio trombone. [A: Ah! Entendi!]

ENTREVISTADOR: **É... Quais são as características do equipamento que você, é... recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e optasse por estudar o trombone baixo ou alto, no diz respeito a... a proporções?**

ENTREVISTADO: *Sei... então... o instrumento não tem muito pra onde correr, né? Eles são diferentes, hum... é... eles têm calibres diferentes, tem vários tamanhos diferentes, é... tessituras diferentes, então...nesse... nesse ponto eu acredito que a gente vai ter que lidar com a diferença, né? Mas o que eu tento, é... buscar para que eu tenha uma proximidade entre eles, eu diria que é no bocal. O bocal é que vai gerar uma... uma mínima conexão, porque ainda assim vai ser diferente...né? Tudo vai ser diferente, as suas proporções, mas eu tento que o bocal, ele seja, pelo menos o ponto que eu tenha pra... pra gerar essa conexão, né? [A: Entendi!] Por exemplo, eu toco no trombone tenor e alto com um bocal da mesma marca, mesmo modelo e com o tamanho diferente só. E pro baixo e contrabaixo eu também tenho dois bocais da mesma marca que é diferente da marca do bocal de tenor e alto, mas eles têm a mesma...o mesmo modelo, tem a mesma massa, mesma massa que eu digo assim né...eles têm o mesmo formato. Claro que cada um no seu diâmetro. [A: Entendi!]*

ENTREVISTADOR: **É... no caso, é... qual é o critério... você teria algum critério para a escolha desse equipamento? Vamos dizer assim!**

ENTREVISTADO: *Então... é... a gente sempre ouve... eu sempre ouvi na verdade que haveria possibilidade da gente ter bocais diferentes só que com a mesma borda, né? Com o mesmo tamanho de borda, só que mudando apenas o tamanho do copo, essas coisas assim! [A: hunrum!] Mas a... a nossa realidade aqui no Brasil, principalmente aqui no Pará, é... isso é muito difícil, a gente ter o acesso pra combinar um material desse pra que eu tenha um jogo de bocais que... que me dê a mesma borda pra que eu não sinta tanta diferença, isso não... não é tão acessível assim. Principalmente falando de trombone alto e no outro extremo que é o trombone contrabaixo. Ainda que eu quisesse ter um trombone com a... o mesmo tamanho de borda eu não ia...eu não ia ter uma coisa adequada pra tocar esse... esses trombones. Então o que eu... o que eu tento fazer é ter bocais que..., como eu falei na outra resposta, que me gerem o mínimo de conexão dentro disso daí. Então...o critério é... é como o professor Radegundis dizia; é aquilo que você consegue (corte no áudio) conseguir tenta alocar ali nas suas tarefas né? (inaudível) Então é o que a gente tem e vai tentando ajustar com o tempo aí. [A: Entendi!] É o material que a gente consegue. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: **É... em qual momento do aprendizado de um estudante de trombone, é... você o consideraria apto a iniciar o estudo de outro instrumento da família, né? Além do seu instrumento principal?**

ENTREVISTADO: *Então... eu venho de uma... de uma escola que professor não recomendava muito essa questão de trocar de trombone. [A: hunrum!] Muito menos as vezes trocar de bocal, né? Eu estudei com um professor Ricardo Cabrero que é colombiano, viveu muitos anos na Rússia e... e ele vem daquela escola que... que a pessoa deve manter seu material, né? Evitar tá trocando bocal, evitar de tá tro...trocando de trombone de...de..de dimensões diferentes, né...? trombone tenor, trombone baixo. Mas sempre ele deixou claro que é possível né? Um trombonista tocar outro trombone e tudo mais, então, você pergunta né? Em que momento esse aluno pode tocar outro trombone? É...fugindo um pouquinho desse conceito do que eu aprendi com meu professor, né? A...abrindo essa brecha de... de trocar de instrumento, eu diria que o melhor momento, [interferência no áudio] é o momento em que o aluno, ele tem os fundamentos já bem estruturados, né? Ele tem uma embocadura bem formada, ele tem um conceito sobre flexibilidade, articulação, respiração, afinação, afinação no sentido de distribuição na vara, né? saber colocar bem todas as posições, saber trabalhar as correções. Então, quem tem isso bem estruturado em um trombone, eu acredito que ele já possa experimentar outros trombones. Porque também eu acredito que se o aluno não tem essa base bem estruturada, bem sólida e já vai ficar trocando de trombone, essa...essa qualidade que ele poderia ter em um, ele vai acabar dissolvendo e acaba que pode nem...nem conseguir né...? ficar perdido nesse mundo de diferenças aí e não consolidar essa parte fundamental da técnica do trombone. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: *No caso, você teria uma... uma ideia de tempo, vamos dizer assim, quanto tempo um aluno estaria... um aluno que tenha uma rotina, vamos dizer assim, de estudos?*

ENTREVISTADO: *Bom, o aluno que tem uma rotina de estudo, a gente acredita que dois ou três anos isso tá bem fundamentado, o aluno já tá tocando, já tá apresentando peças e tudo mais. Eu acredito que ele pode já arriscar naquilo que for mais próximo né? O trombonista tenor já pode começar experimentar o trombone alto, né? Tentando não...não pegar um bocal super diferente, mas tentando, sei lá, se ele toca num 5 no tenor, eu recomendaria ele começar com o bocal 6 1/2 no alto, essas coisas assim, pra não... pra ir gradativamente, na verdade, é conseguindo fazer essa... essa transição. [A: Tá! Ótimo!]*

ENTREVISTADOR: *É... No que diz respeito a estudos de...de rotina, né? Como você organiza seus estudos de rotina quando você precisa tocar, né... diferentes trombones?*

ENTREVISTADO: *Então, a... a minha rotina normal como falei é com o trombone tenor, né? É nele que eu vou fazer os aquecimentos, é...vou fazer flexibilidades, estudos de escala, articulação e tudo aquilo que é básico, né? Quando eu preciso tocar outro trombone, eu tento fazer uma rotina, é...parecida também com esse trombone e... algumas coisa que vão é...me ajudar diretamente no outro “aquele” trombone. Por exemplo, afinação e articulação são coisas que não vai migrar de um trombone pro outro, você vai ter que fazer um estudo a parte, né? É... a questão da flexibilidade, a questão do som, essas coisas vai com a... com a adaptação do bocal, ali, com aquele aquecimento, vai...vai rolando né..., vai fluindo. A questão da articulação se você sai do tenor pro alto, eu acredito que isso vai ficar*

muito...muito pesado, muito duro, então, vai ter que ter um cuidado com a língua, a questão da afinação, distribuição da vara, né...? se a gente não... não mudar o... a maneira de pensar a distribuição da vara vai ficar com a afinação muito baixa, né? Quando passar da terceira, quarta, quinta posição a gente vai fazer uma distribuição é...vai ficar um pouco esquisito, então eu acredito que essa rotina, ela vai... a gente vai ter que analisar bem o instrumento e distribuir conforme a quantidade de coisas que nós vamos ter que tocar com aquele trombone. Se eu tiver um concerto com a orquestra, eu tenho várias peças com o trombone tenor e uma com o trombone alto, então eu vou distribuir a minha rotina dentro dessa...dessa demanda aí. [A: ok!]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a embocadura, né? Como você descreveria a pressão que você faz com o bocal ao tocar trombone baixo tenor e alto? Você aplica a mesma pressão no lábio superior e inferior?

ENTREVISTADO: *Então, a questão da pressão, ela vai, eu acredito que ela vai ser muito ligada a...a tessitura que eu tou tocando e não com o trombone que eu tou usando né? [A: Hunrum!] Porque eu posso tocar algo no trombone alto que seja no registro médio, então, eu acredito e percebo que essa pressão que eu tenho, ela é muito parecida. Ela quase que não vai ter uma...um...uma...uma pressão que eu sinto na sensação que eu troquei, ah, eu vou apertar mais o bocal sobre os lábios porque eu tou com o trombone alto ou vou sentir que estou tirando mais o bocal porque tou com o trombone contrabaixo. Mas eu sinto que a pressão, ela é...ela é muito da identidade do trombonista. É possível que o trombonista, ele toque tenor, toque coisas na região grave e média e esteja apertando bastante, né? esteja com uma pressão além do que precisa. Então eu acredito que essa questão da pressão, vai muito da identidade do músico. Assim como a sonoridade dele, a articulação, mudar a pressão do bocal ela tá ligada a isso [inaudível] do que ligada a troca de instrumentos. Se eu for tocar trombone contrabaixo numa região, ali, bem grave né? Com certeza não é a mesma pressão, a mesma colocação de que tocar a 5ª Sinfonia de Beethoven no trombone alto né? Eu vou ter uma pressão diferente, claro. Mas como eu falei, por causa da tessitura, por causa da pressão das notas e não pela troca de trombone. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: É...no seu caso, né... a troca de bocais interfere de alguma forma na sua embocadura e na qualidade do som que é produzido em diferentes instrumentos? [B: Com certeza!] É...a sua embocadura, desculpa, a sua embocadura é afetada no primeiro instrumento quando você muda para o segundo? São duas perguntas em uma.

ENTREVISTADO: *É... sempre, sempre vai haver uma, uma...uma sensação ali de estranheza de algum modo. Pra mim, é... eu gosto de tocar o trombone maior e depois passar para o trombone menor. Eu me sinto mais confortável e eu... eu toco com mais facilidade. Por exemplo, se eu 'tiver' tocando trombone contrabaixo e for tocar tenor, eu sinto quase nada de diferença. Se eu estiver tocando tenor e a próxima peça for no trombone alto também me sinto melhor. Eu consigo também passar pro trompete, né...? que é um bocal menor. Ou seja, eu consigo passar do bocal maior para o menor com mais facilidade, mas o inverso é mais difícil. É... eu sinto que a embocadura, quando eu 'tô' com o bocal menor, ela...ela fica*

mais contraída né...? Eu não 'tô' falando da pressão do bocal, né...? [A: Hunrum!] mas eu 'tô' da contração da embocadura quando...quando saio desses bocal menor, sei lá, do tenor pro contrabaixo, eu sinto que a boca ela...ela ainda... ela ainda 'tá' com aquela, vamos dizer assim, com aquela lembrança de que tem dificuldade pra...pra poder funcionar, na verdade o aro, eu tenho até uns bocais aqui, posso mostrar aqui? [A: Claro!]. Será que vale? [A: Claro!]. Não sei se dá pra ver aqui [A: Eu 'tô' vendo!]. Um bocal de tenor e de contrabaixo, né? [A: É!]. Não sei se dá pra ver aqui [A: Eu 'tô' vendo, muito bem!]. Então...o aro ele é... ele vai alargando né? Eu sempre comento que a nossa boca, ela seria como um zíper que tem...que tem um cursor nas duas pontas, né? Eu 'tô' com um bocal pequeno aqui, eu tenho que fechar esse zíper aqui como uma mochila que vem fechando daqui e daqui, né? Eu venho trazendo e omito essa abertura e essa abertura eu vou trabalhar o ar, né? É por aí que eu vou articular, é por aí que vai sair o ar e tudo mais. E aí quando eu pego outro bocal eu tenho que entender que a limitação ali é outra, eu tenho que abrir essa coisa pra que funcione agora. Mudou a... a...o perímetro, vamos dizer assim, né...? [A: Hunrum!] Agora eu trabalho com outro perímetro dos lados e as vezes quando eu saio do bocal menor para o maior, se for muito rápido, se tiver que tocar muito... uma coisa assim muito é...enérgica no trombone e eu já for pegar assim, eu sinto que o perímetro, ele não foi reajustado. Já do maior para o menor eu sinto essa facilidade. [A: Ah, entendi!]. Quando eu vou pro bocal maior eu tenho que fazer uma nota longa, soprar as vezes sem som, né... quando eu pego o trombone contrabaixo que estou saindo do tenor, eu... eu sopro sem o som, né...pra boca, ela... ela vai reconhecendo o bocal, vai...vai sentindo o perímetro, vai encaixando e depois eu imito o som e ali eu vou conseguindo...conseguir tocar. [A: Massa!]

ENTREVISTADOR: É...é... você muda a embocadura ou move o bocal para melhorar a extensão ou outros aspectos da sua performance nos trombones? Nos diferentes trombones?

ENTREVISTADO: *Bom, no tenor e alto não, eu sinto que dá pra fazer tudo nu...numa concentração ali bem...bem ajustado. No trombone contrabaixo quando eu tenho é... notas bem graves já ali perto do pedal e... aí eu sinto que eu tenho que abrir um pouco mais e...eu percebo que há uma...uma sobrecarga nos lábios inferiores. Então eu sinto que, como um tubista, né? que a gente ver que ele abre bastante e dá uma... Porque o bocal, ele vai... ele vai se ajustando conforma a boca, mas a partir do momento que fica muito grave e tem que abri muito a boca, né? e dependendo da dinâmica também, as vezes temos que tocar coisas super fortes, aí eu sinto que a embocadura dá uma sobrecarregada nos lábios de baixo. É o único momento que eu sinto que ele vai buscar essa pressão inferior aqui. Mas isso é em algumas notas, em algumas dinâmicas fortes. No geral eu não sinto muita mudança dessa...desse desenho da embocadura, vamos dizer assim. [A: Massa, entendi!]*

ENTREVISTADOR: É... com relação a aquecimento né...? É... Eu sei que você já... já falou um pouco sobre isso, mas eu queria que você falasse um pouco mais. Em qual instrumento você sempre começa seu aquecimento quando você tem que tocar mais de um instrumento? E... quando você faz seu aquecimento em um instrumento, você se sente aquecido nos outros?

ENTREVISTADO: *Boa pergunta! Quando eu tenho que tocar mais de um instrumento, eu prefiro fazer o aquecimento no maior, né? Por quê que eu “tou” tocando sempre nesse assunto, do maior. Eu tenho um amigo que ele também toca, ele é trompetista na verdade só que ele toca trombonito, né? E ele... e ele me diz que ele gosta muito de passar do bocal menor para o maior. Ele tem uma sensação que se sente muito bem. Pra mim não funciona, então por isso que eu acredito que isso é muito de pessoa pra pessoa, né? [A: Hunrum!]. Eu prefiro fazer o aquecimento no bocal maior, no trombone maior porque ali eu já vou trabalhar a respiração, tem aquela coisa da...da...do perímetro que a boca vai abrir [A: Hunrum!]. Então, se eu tiver de tocar contrabaixo e tenor que é o que sempre acontece, eu preferia fazer o aquecimento no trombone contrabaixo. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: **Com relação a respiração, né? Você poderia descrever a diferença e similaridades na quantidade de ar usado em cada um dos trombones que você toca? E também, como você lida com essas diferenças e similaridades?**

ENTREVISTADO: *Então...a respiração, eu acredito que... a gente vai...vai pela...pela lógica né? Pela matemática da coisa, pela dimensão. Trombone maior mais ar, né...? trombone menor, não que seja menos ar, trombone menor o peso é menor de se carregar. Então, quando eu faço um exercício de respiração para tocar trombone tenor na orquestra, por exemplo, ou no coral de trombones, eu vou...eu vou ter um... um cuidado específico. Quando eu vou tocar trombone contrabaixo, eu percebo que se eu não fizer uma rotina mais detalhada na respiração, no exercício de respiração, eu não chegar ao ponto que eu entendo que é adequado para tocar o trombone contrabaixo. Então, eu vou fazer uma série de respirações que me deixe mais...é... mais relaxado, primeira coisa, né? Porque o trombone contrabaixo, apesar de ser grave, é... e de...e de ter uma facilidade de trazer a gente pra... pra uma tensão, porque essa tensão? Pela falta de ar. Então, toda vez que a gente, o aluno “tá” com falta de ar, ele...ele vai pra... pra tensão, né? Ele entra nesse campo aí. Então, a gente precisa relaxar. Então eu faço exercícios não só pra aquele alongamento interno, vamos dizer assim, na respiração, mas eu também faço pra que eu me sinta com bastante ar mas ao mesmo tempo relaxado. Então [A: Entendi!], não sei se eu respondi. [Inaudível]*

ENTREVISTADOR: **No caso, como é que você trabalha especificamente essa capacidade de respiração e controle da respiração? Você teria algum exercício específico pra isso, é?**

ENTREVISTADO: *Bom, eu tenho! Na verdade, assim, eu acredito muito na sensação que o trombone proporciona pra gente, né? Então, além da respiração sem instrumento, eu acredito muito no exercício de respiração com o trombone, né? Então, o que é que eu faço; eu coloco o trombone na boca com a postura já pra tocar, só que eu sopro somente o vento, né? Sopro sem emitir o som e nisso daí eu vou pegando a sensação do instrumento né? A sensação de espaço do bocal, a sensação de espaço do tubo geral do trombone, porque é possível a gente sentir essa...essa questão do tubo do trombone, essa coisa do tamanho do trombone, do trombone grande, só na questão de colocar e soprar, né? Porque você vai tendo*

aquela sensação de ‘tá’ escapando pouco ar ou ‘tá’ escapando muito ar e isso vai se condicionando, vai condicionando, vai condicionando... Então, eu tenho essa coisa comigo de sentir o ar no trombone, além daqueles diversos exercícios que tem, né? Fazer respiração, cinco, dez, é... prende a respiração, sopra, faz agachado, faz levantado, é... muitas vezes tem pessoas que fazem deitada de fazer essas respiração, esse eu confesso que faço pouco. Eu faço mais as coisas em pé e agachado, né... quando vai tocar no pé, essas coisas assim, pra dá uma...uma...uma pulsada nessa dinâmica aí da respiração. Mas já que você está falando de mudança de trombone eu também aposto na respiração soprando no trombone, soprando com vara fechada, soprando com vara aberta, como se fosse nota longa [A: Hunrum!]. É... soprando com chaves acionada, depois com a chave não acionada e... e vou tentando sentir isso daí e eu percebo que há um ganho grande quando tu sente isso só com ar. Quando tu vai tocar aquela coisa já foi aceita aqui[mente] né? E no físico também, né? Que eu acho que é um... uma boa opção de treino de respiração pra quem troca de instrumento. [A: Tá! Maravilha!]

ENTREVISTADOR: É... no que diz respeito a produção do som, né!? Como você pensa a respeito da adaptação das diferenças de timbre dos instrumentos que você toca?

ENTREVISTADO: Interessante essa pergunta! O primeiro ponto pra responder isso, eu vou ver que é entender o perímetro que vai ser usado dos lábios. Esse é o primeiro ponto. É...por exemplo, eu já vi aluno que toca o trombone tenor e quando ver o trombone contrabaixo diz: Professor, eu posso pegar um pouquinho? Aí quando ele pega o trombone e sopra nesse trombone, ele sopra com a mesma embocadura e com o mesmo perímetro usado no trombone tenor. Aí sai aquele som apertado, aquele som que fica [demonstração com o bocal por meio de vibração no bocal]. E essa... e essa coisa não rende, para a dimensão daquele instrumento. Então... essa questão do som, eu acredito que está muito ligada ao perímetro dos lábios, né? Para que tenha um bom som no baixo, no contrabaixo, no instrumentos grande em geral, eu acredito que a gente tem que liberar o perímetro, deixar a boca ser usada em toda lateral que o bocal pedir. Se eu for para um trombone menor, se eu for para o trombone alto, Eu quero que aquele som característico no trombone alto, eu tenho que ajustar esse perímetro. Se eu já fizer o contrário se eu soprar com a boca muito aberta, se eu articular com a língua muito... vamos usar um termo aqui, “muito espalhada”, aqui atrás do lábio, muito...(demonstração com bocal). Essa coisa..., claro, né? Difícil explicar isso assim mostrando, mas se eu lançar um dimensão muito grande aqui e da língua num trombone pequeno, aquilo já vai ser agressivo, por que o instrumento, ele não...eu acredito que ele não... não vai suportar de forma adequada aquilo. Então, esse é o primeiro passo para a qualidade de som. O segundo passo para a qualidade de som, eu acho que é um dos mais importantes, na verdade, e talvez... talvez alguém discorde de mim, mas eu acredito que é mais importante que a parte técnica, que é a parte auditiva, né? Se você começa a ter referências de som, se você ouve bons trombonistas alto, né? Bons trombonistas baixos, é... ouve os... os artistas que tocam bem o trombone contrabaixo. Eu acho que isso é o que vai dar aquele...aquele toque final na qualidade do som. Porque muitas vezes a gente pensa muito tecnicamente e acabar tocando trombone tenor e trombone baixo com a mesma sonoridade, né? Às vezes só a parte técnica, ela não é suficiente pra aquele toque final, que é

o que o ouvido recebe. Então, se o ouvido vai receber, quem sabe (inaudível), quem quer alcançar isso daí, a melhor porta de entrada também seja ouvido, né? Eu quero tocar o trombone contrabaixo, eu vou... eu vou ouvir as coisas dos... dos trombonistas que tocam trombone contrabaixo. Se eu vou ter alguma coisa solo com o trombone alto, naqueles dias ali, naquele período, eu começo ouvir os artistas que eu gosto que eu entendo que tem um bom conceito de som no trombone alto...Se eu vou tocar na orquestra eu começo ouvir (...) tocada com o trombone alto. Se eu vou tocar uma Sinfonia de Beethoven ou algo assim bem característico eu começo essa audição outra vez, né? Porque é sempre bom tá...tá...tá renovando essa...essa questão do conceito sonoro. Porque eu também não sou a favor daquele trombonista que já toca bastante, toca bastante e começa a não querer mais aquela referência sonora que fez ele...ele atingir, né? Aquele conceito, aquele som, aquela beleza de som e tudo mais. Eu... eu sou a favor de todo dia está... está ouvindo essa coisa característica do som, [A: Tá!] se não você perde. [A: Massa!]

ENTREVISTADOR: Quais as diferenças técnicas que você acha pertinente ao tocar nos trombones baixo tenor e alto?

ENTREVISTADO: *Bom é... é difícil falar isso. Mas assim, eu acho que entender o tamanho do instrumento é o primeiro passo, né? Se eu tenho um trombone que é pequeno, eu vou... eu tenho que entrar num pensamento, num conceito de instrumento pequeno, se eu tou..., eu não estou falando de dinâmica, né? Se vai ser forte ou se vai ser piano. Isso eu estou falando na questão do toque, do toque em si, da.... do (inaudível), que em si não está ligado com a dinâmica. Eu posso tocar forte e mais com som leve, né? [A: Hunrum!] E posso tocar piano mas com o som muito duro, muito... articulação dura, com ar muito... muito apertado, né? Então eu acho que essa diferença aí no momento que eu toco trombone..., eu falo sempre no contrabaixo porque é o salto que eu faço, é do tenor para o contrabaixo. [A: Hunrum!] Poucas vezes, principalmente atualmente eu tenho tocado trombone baixo. Eu acho que o último grande trabalho que eu fiz um trombone baixo foi tocar a ópera Salomé. Mas, não fiz no contrabaixo porque não tinha instrumento, né? Mas...é... essa questão do baixo também, se eu vou tocar o baixo, eu vou direcionar o meu som nessa... nessa diferença do trombone baixo, nessa...Nessa amplitude que ele oferece, a questão do tamanho da campana, o tamanho do bocal que eu tô usando. O meu bocal de trombone baixo é um bocal grande para trombone baixo, então, se eu tenho um trombone que combina com tudo isso, eu já vou ter essa...essa sensação. Então resumindo a resposta: Eu penso primeiro no tamanho dos instrumentos e isso vai me dando a... como tentar emitir o som em cada um deles. [A: Tá! Massa!]*

ENTREVISTADOR: No que diz respeito ao desenvolvimento técnico em si. Você muda sua abordagem na articulação com a língua do tenor para o baixo, para o alto... nos instrumentos que você toca?

ENTREVISTADO: *Sim, com certeza. No trombone alto a gente vai precisar de uma língua mais traseira, vamos pensar assim, né? Mais ali atrás, mas tocando leve. No trombone baixo, no trombone contrabaixo eu tenho que ter uma língua mais ativa, né!? Com cuidado é*

claro para não ficar aquela articulação... vai depender do repertório que eu vou tocar, do quê que precisa, se é forte, se é mais pesado, se é mais dinâmico se é com o som mais brilhante. Mas, é...a sensação de que o peso da língua vai mudar do trombone pequeno pro trombone grande, isso com certeza. [A: tá!]

ENTREVISTADOR: *É...Quando você trabalha aspectos técnicos referentes a chave, né? Você trabalha no tenor ou no...? Assim..., no tenor ou no contrabaixo no seu caso ou no baixo? [B: Hunrum!]*

ENTREVISTADO: *Então, a questão da chave eu trabalho primeiramente pensando na questão da sonoridade, né? Meu trombone contrabaixo ele não é um instrumento de muita qualidade, né, perto de outros que eu já experimentei. Então, quando eu fizer o trabalho com chave eu vou tentar fazer é... trabalhos que ...exercícios que me levem a essa questão sonora, primeiramente, né. Tentar fazer com que som de notas que são soltas estejam bem combinadas com as... com o som com timbre das notas com chaves. Na hora de utilizar as chaves eu penso mesmo nessa qualidade sonora e depois afinação. Em si esses dois itens no trabalho com chave, eu acredito que fica meramente mecânico. Ah, eu vou fazer o estudo da chave (pá, pá, pá), só pensando naquela atividade naquela combinação ali mecânica, eu acredito que isso fica um malabarismo só, é... puro mecanismo, né? [A: Hunrum!] Eu...eu não penso muito nessa questão mecânica da habilidade de usar a chave, eu penso na...na chave como recurso que vai ser usado durante a peça, né, durante a música, mas com o ponto fundamental, o som que vai ser emitido ali no uso da chave e a afinação desse recurso também. [A: Tá! Ok!]*

ENTREVISTADOR: *Com relação a afinação, como você trabalha afinação nos diferentes trombones que você toca?*

ENTREVISTADO: *Então, a primeira coisa é conhecer a distribuição na vara, né? Por exemplo, eu dou aula nessa escola de música nesse projeto social para crianças e adolescente. E...e lá eu tive a experiência de chegar três trombones iguais, né...Da mesma marca do mesmo modelo. E aí o conhecimento desses trombones que são iguais a gente vai perceber a diferença de afinação que tem entre eles. Então muito mais entre trombones de marcas diferentes, de tipo diferente, dimensão diferente. Então eu vejo que é muito importante esse conhecimento da vara da distribuição da vara. É... recentemente eu tive uma troca de instrumento de trombone tenor para o outro trombone tenor e percebi que meus estudos tiveram que ser reforçado na questão de conhecer outra vez como é que é afinação, como é que é a distribuição das posições nessa nova vara nesse novo trombone. Então quando eu troco de instrumento [inaudível] eu sempre tento lembrar de que eu tô com uma outra vara que tem outra distribuição. Eu tento pensar em tudo isso, por exemplo, a terceira posição do trombone contrabaixo é a quarta no trombone tenor em termos de distância. [A: Hunrum!] Então eu tenho que estar sempre com esse pensamento na distribuição da vara para que eu tenha uma boa afinação. E aí eu faço diversos estudos, faço com afinador, né...Ou então com o próprio arpejo né... fazendo a comparação de intervalos e tudo mais, claro que isso envolve um pouquinho o trabalho do ouvido.... Mas eu acredito que a afinação*

nos diferentes trombones é a questão de conhecer... claro ter um bom ouvido ter uma boa referência de afinação já ali armazenado, mas conhecer bem a distribuição da vara dos trombones que você vai usar. [A: Ok!]

ENTREVISTADOR: É... na literatura, né? Quando eu digo na literatura são os trabalhos acadêmicos que já foram publicados né... dissertações, teses, as pessoas que dão nome a essa prática de tocar mais de um instrumento, né... No seu caso qual o termo que você utiliza para se referir ao trombonista que toca mais de um instrumento da família?

ENTREVISTADO: *Olha, confesso que eu nunca pensei nisso. Se toca diferentes trombones é trombonista. Se a gente ver outros artistas que toca trombone, sax e outros instrumentos né... multi-instrumentista, né... [A: Hunrum!] Mas na questão do trombone pra mim é trombonista. [A: Tá! Massa!]*

ENTREVISTADOR: Quais as maiores dificuldades que você encontra, né... em tocar trombone... os trombones que você toca, baixo, contrabaixo, tenor, alto, quais as maiores dificuldades no momento da performance?

ENTREVISTADO: *A principal... a principal dificuldade é a questão do controle do ar, Sempre vai ser a questão do ar em todos os seus aspectos ali: controle, é... capacidade. É... enfim, o ar. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: Quando você tem a oportunidade de organizar a ordem que você toca o trombone tenor baixo ou alto durante uma performance, qual você escolhe tocar primeiro, na performance?

ENTREVISTADO: *Então, eu acho que essa eu até responde né? Sem querer na outra pergunta, mas eu prefiro tocar o trombone maior e depois ir para o menor, porque por algum motivo eu me sinto melhor assim. [A: Tá!] Eu consigo ter um tato melhor indo do maior para o menor. [A: Tá! Massa!]*

ENTREVISTADOR: Você já tocou trombone em uma ordem em que você se sentiu desconfortável?

ENTREVISTADO: *Já. Eu já toquei o trombone tenor e depois ter que tocar o trombone contrabaixo. E aí eu preciso de um tempinho né... a gente já... já teve uma apresentação do grupo de trombones que eu comecei no trombone tenor. E aí eu conversei com um colega né...? eu falei: Oh, fala um pouquinho pro público aí, faz alguma coisa, fala um pouquinho da música que é o tempo que eu pego o bocal do contrabaixo e vou soprar um pouquinho. Aquela coisa de redimensionar o perímetro, né...? [A: Hunrum!] E aí depois, é... eu me sinto bem mais confortável.*

ENTREVISTADOR: Você já deu uma solução, mas no caso se você não tivesse tanto tempo, quais soluções você aconselharia e como você se prepararia para uma situação

dessa em que você em que você soubesse que não iria ter muito tempo? Ter um tempo para redimensionar como você fala?

ENTREVISTADO: *Bom, se não vai ter tempo, não tem jeito né? Não tem jeito né, vai ter que fazer. Mas eu acho que é a memória né...? A memória tem que trabalhar nessas horas. A gente vai ter que lembrar de uma respiração na música, vai ter que lembrar dos sustenidos dos bemóis, vai ter que lembrar das dinâmicas, tudo mais.... Eu acredito que a gente vai ter que lembrar também, é... cobrar dessa experiência aí, desse preparo e é isso. A memória vai ajudar a gente fazer os ajustes rápidos que precisam ser feitos sem aquele tempo que a gente gostaria de ter. [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: No caso você se prepararia antes focando nesse aspecto da memória?

ENTREVISTADO: *Isso!*

ENTREVISTADOR: Como você prepararia um recital em que você tivesse que utilizar três trombones de calibres diferentes, quais aspectos que você considera mais importante a se trabalhar? Ah, eu tenho um recital pra fazer, quais aspectos você considera mais importante a se trabalhar e como seria a organização desse trabalho?

ENTREVISTADO: *Eu acho que é assim..., uma..., Porque tocar diferentes trombones já é... já é uma ousadia né...? Tocar um trombone já é bem ousado né? Porque ele envolve muita coisa, muita dificuldade, preparo... tocar diferentes trombones é mais ousado ainda. Então o que é que eu tentaria mostrar. Eu tentaria manter a integridade de coisas que vão é... Que as pessoas vão esperar dessa ousadia. O quê que as pessoas vão esperar o me ver tocar diferentes trombones? Elas querem ver a sonoridade de diferentes trombones, né? Se eu vou apresentar o trombone contrabaixo, tenor e alto com uma sonoridade muito misturada, então essa ousadia meio que foi é...Não bem aproveitada, vamos dizer assim. Então eu diria que o que eu prepararia para mostrar um recital com diferentes trombones é tentar de toda forma apresentar uma boa sonoridade de cada trombone de maneira separada. Faria uma organização que me que me deixasse confortável para isso, né? Como eu já falei eu tocaria primeiro trombone maior e depois o menor e colocaria um pequeno intervalo ali, entre um trombone e outro. Que eu sinto que a distância né... da adaptação vai ser maior. Faria algo do tipo e arrumaria esse recital dessa forma, pra que sempre a integridade sonora, ela fosse mantida. [A: Tá! Maravilha!]*

ENTREVISTADOR: Você está com aqueles trechos musicais que eu lhe enviei?

ENTREVISTADO: *Eu tô aqui agora com o do Flávio Fernandes.*

ENTREVISTADOR: Pronto! No caso desse trecho aí, que metodologia você considera essencial, vamos dizer, para resolver as questões técnicas desse trecho aí?

ENTREVISTADO: *Nessa obra a “Criação n. 2” de Flávio Fernandes eu notei aqui que ela...ela tem muita coisa de arpejos né? É... mas saindo um pouco dessa obra falando de um aspecto técnico que eu sempre observo nos meus alunos, é o seguinte: O aluno vai tocar uma música que tem muita escala, por exemplo, muitas escalas, né....? Ou o aluno vai tocar uma música que tem muita flexibilidade, o aluno vai tocar uma música que tem muita articulação. Ele entra nessa dificuldade e às vezes ele esbarra em coisa que, vamos dizer assim, travou, né...? Ficou difícil, naquele ponto não sai e aí eu sempre pergunto, se for flexibilidade, eu pergunto: Quanto tempo está estudando de flexibilidade, como é que tá os estudos de flexibilidade? Aí esse aluno diz que talvez possa não tá estudando tanto assim. Aí esse é o ponto, né..., vai tocar um trecho que tem muita articulação, muito staccato ou muita, é... articulação alternada, ligado e separado, ligado e separado. Aí a gente vai bater na tecla: Como é que tá o estudo dessa área aí? Uma Peça como essa daqui eu lembro muito dessas experiências que eu tenho com aluno e eu percebo que aqui tem muitas coisas de arpejo, muita coisa separada. Eu fa...eu faria os estudos de escala e arpejo, pegaria forte nisso aí. Eu percebo que tem, né..., muita alteração, essas coisas assim, vai envolvendo modulação aqui, outra ali... Então eu traria para mim uma familiaridade maior com a questão de escalas e arpejos. Até porque eu percebo que a tessitura dela não é muito aguda nem muito grave né...alguma coisa ali no grave. Eu percebo que a questão aqui é escala e arpejos. Se o estudante, o músico, o artista em um recital, ele não tá cem por cento com o ouvido nessa...nessa rotina de escalas e arpejos eu acredito que ele vai ter um esforço maior pra tocar essa peça. Então eu sou a favor de que apronte separadamente o aspecto técnico e a música vai acontecer com mais facilidade. [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: *No caso da outra obra os “Três estudos para trombone tenor e piano” José Siqueira, lá no terceiro movimento. [B: Hunrum!]*

ENTREVISTADO: *Olha, eu... eu reparei aqui que é uma questão a parte rítmica, né? [A: Hunrum!] Ela tá, tem que ficar bem clara. É... uma certa vez eu perguntei para uma amiga minha que toca viola. Eu perguntei: Como é que tu vai... como é que tu faz para estudar uma peça difícil, um concerto que é tão difícil? Ela falou: “Olha, curiosamente eu tento aprontar muitas coisas sem instrumento. Eu vou ver questões de dedilhado, vou ver questão de arco, vou ver questão rítmica, eu vou ver a questão de notas em si, né..., muitas alterações, sustenidos, bemóis, essas coisas que pode acontecer bastante e depois de tudo isso conhecido que eu começo a praticar no instrumento”. Essa obra aqui, eu vejo que ela tem informações que são pequenas, mas que se começar direto no instrumento, algumas coisas podem passar batidas. Como a questão da articulação, né..., muita coisa de staccato, acento, ligado. É... tem aquela coisa também dos arpejos, escala, que isso a gente já falou e a questão dos compassos, a questão rítmica, né? Se a pessoa, ela não está habituada a essa mudança de compasso...Porque não só a mudança de compasso mas a questão de acentuação, né... Aquela questão tempo forte, tempo fraco, a colocação disso para gerar o fraseado, acredito que nessa peça a primeira coisa que eu faria era um estudo sem o instrumento. Queria um estudo para analisar todos esses pontos. A questão rítmica, a questão de articulação, toda essa combinação né...? E alguma coisa já na questão, já dos arpejos, ali né. (Inaudível) E depois eu faria essa questão já...já com o instrumento na mão (Inaudível). Numa música*

como essa é... eu acho que o conhecimento da leitura é mais importante do que a execução do instrumento em si. [A: Tá!]

ENTREVISTADOR: Você pensou alguma coisa sobre as outras duas obras?

ENTREVISTADO: *Não. As outras duas obras eu acredito que não tenho algo pra te falar quando a elas, eu acredito que está um pouco fora da minha visão técnica. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: Caso você esteja preparando um recital que use os três trombones e em determinado dia você só tenha tempo para estudar um deles, qual você escolheria e porquê?

ENTREVISTADO: *Eu escolheria o que mais vai me gerar esforço, eu escolheria o maior instrumento, né? É com ele que...ele que vai ser mais pesado fisicamente aqui eu fico segurando né... instrumento mais pesado, sei lá. Não sei quanto tempo vai durar esse recital, se vai ser meia hora, uma hora, uma hora e meia. Então eu escolheria o trombone mais pesado, eu escolheria o trombone que mais me exige na questão da respiração, eu escolheria o trombone nesse sentido né... Na questão do desgaste físico que eu vou ter, primeiro ponto. O segundo ponto que eu olharia se eu tivesse a oportunidade de estudar só um instrumento, seria a questão de qual peça é mais difícil, entendeu? [A: Hunrum!] Eu não usaria esse tempo pra fazer algo que seja mais simples e se dedicaria no que é mais difícil né aí eu teria que fazer um jogo um balanço aí para ver. Eu vou escolher o instrumento que me gera mais esforço ou a música que me gera mais esforço, né..., Eu faria esse balanço e por aí eu escolheria. [A: Tá! Ok!]*

ENTREVISTADOR: Pois é Benedito chegamos ao fim da entrevista. Eu queria saber só se você tem alguma colocação, algo que você queira dizer que talvez eu não tenha contemplado nas perguntas, que vc acha pertinente.

ENTREVISTADO: *É... essa..., essa essa ideia de tocar diferentes trombones Eu acredito que isso é muito próprio do tempo que a gente vive. É... a gente vive em um tempo em que no que, é...profissionalmente as pessoas elas têm que ser mais versáteis. Elas têm que ser mais, é... Elas têm que ser uma opção, ela tem que ser uma pessoa mais né? Então é..., eu tive muitas oportunidades por tocar diferentes instrumentos, né? Na orquestra que eu toco O nosso maestro, o Maestro Miguel Campos Neto, é um maestro dá muita oportunidade para que a gente exercite essa versatilidade, né? Então na orquestra que eu toco, eu tô lá Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz a 18 anos. Então, lá eu já pude tocar trombone tenor é claro, pude tocar trombone alto, pude tocar trombone baixo, Trombone contrabaixo, pude tocar eufônio numa obra muito importante que nós fizemos. Então assim essa versatilidade, ela nos... nos abre um campo onde nós somos é... opções num mercado que exige muito, né? Que exige que você tenha não só uma habilidade mas duas ou três, né? Então isso também é uma...é uma porta para que gere conhecimento para que muitas vezes Se a gente é uma pessoa que dá aulas, que vai dar aula, né? A gente tem uma... uma ferramenta a mais pra falar sobre respiração, sobre articulação. Porque a gente vive essas diferentes áreas técnicas*

E pode falar mais coisas para o aluno, você vai compreender mais. Eu reço a banda da escola então essa...essa sensação de diferentes instrumentos, né? Isso me ajuda a entender melhor os meninos, né? Quem tem instrumento pequeno quem tem instrumentos grande, Como o turista ou o próprio trompetista, o trompista. A gente vai abrindo um olhar diferente para compreender esses meninos e quem sabe ter como ajudá-los tecnicamente e que também aprender com eles tecnicamente que, é... essa informação sempre ela...ela tem duas mãos, ela vai e vem. A gente ensina, a gente aprende e eu acho que isso teria que ser uma coisa mais... mais comum hoje em dia, claro que com muita responsabilidade né? [A: Hunrum!] É muito fácil o aluno, ele quer tocar mais de um trombone, mas como a gente falou no início, sem se firmar naqueles fundamentos básicos. Mas eu acho que a partir do...do momento que os fundamentos básicos estão bem organizados, foram bem entendidos, foram bem trabalhados, eu não vejo ainda o porquê dessa.... dessa barreira de o aluno tocar trombones diferentes. Eu acho que isso é válido sim, mas também eu acredito que também tem prejuízos, né? A pessoa que toca mais de um trombone ela sempre vai..., ela sempre vai estar é...se desmembrando em diferentes trombones quando todo esse esforço poderia ser canalizado só em um, eu entendo também isso. [A: Hunrum!] Eu entendo que é um campo que gera possibilidades, oportunidades, gera conhecimento, mas também é... tem um preço a se pagar por isso, né? Que às vezes tecnicamente, [inaudível] perde alguma coisa ali, tem algum dano ali, algum prejuízo naquele dia ou naquele momento. Mas de qualquer forma é válido como tudo na vida tem um preço a se pagar né...Para qualquer coisa que a gente faça, mas sempre é com responsabilidade, com dedicação e com pesquisa como você está fazendo, parabéns isso daí, esse seu trabalho. [A: Obrigado!] Pesquisa eu acho que isso é muito bacana e eu espero que outras pessoas se sintam incentivadas por isso, provocadas a conhecer mais dessa área também.

ENTREVISTADOR: Pois é! Muito obrigado Benedito pela sua disponibilidade né..., disponibilizou seu tempo aí, é... fiquei muito feliz, né... em.., Eu acho que você foi uma das primeiras pessoas que eu pensei, né..., quando eu...quando eu resolvi iniciar a pesquisa, né? Eu acompanho o seu canal no YouTube, tudo. Então muito obrigado por sua disponibilidade foi uma satisfação falar com você quase pessoalmente E espero que a gente possa se encontrar aí na... no decorrer da vida, quem sabe aí profissionalmente.

ENTREVISTA Nº 3

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente, mestrando em música do PPGM/UFRN

Entrevistado: Sabiano Araújo (Trombonista da Orquestra Sinfônica da Paraíba)

Dia: 26/12/2019

Horário: 16:00 hrs

Duração: 54:00:18 min.

Local: Rua Enfermeira Ana Maria Barbosa de Almeida, 160, Jardim Cidade Universitária, João Pessoa. [Residência do pesquisador]

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

ENTREVISTADOR: Então, eu gostaria que você se apresentasse, né... como seu nome completo a idade a formação e os grupos que atua no momento.

ENTREVISTADO: *Boa tarde Rogério, tudo bem né? Eu me chamo Sabiano José Araújo de Oliveira, tenho 38 anos, naturalmente sou trombonista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e atuo no cenário daqui de João Pessoa em grupos populares, grupos de chorinho, de samba e também ministro aulas de musicalização em algumas escolas tanto aqui de João Pessoa quanto de Itambé na cidade de Pernambuco.*

ENTREVISTADOR: Ok! É... Há quanto tempo você toca trombone e quando você começou a tocar outro instrumento da família?

ENTREVISTADO: *Eu comecei a tocar trombone em 95, 1995...é... comecei com trombone de pistos, né..? em dezembro, em dezembro, na verdade... em dezembro de 1994 iniciei com trombone de pistos e em janeiro, fevereiro mais ou menos de dois mil e... 1995 foi que eu peguei o trombone de vara e só depois de graduado em bacharelado em música foi que eu comecei a estudar o trombone alto, isso mais ou menos em mil e... dois mil e ... 2005, 2006 mais ou menos.*

ENTREVISTADOR: Quais trombones você estuda e toca com frequência e qual a referência que você teve para praticar trombone alto, além de trombone tenor?

ENTREVISTADO: *É meu instrumento, meu instrumento de...de, de prática constante, de estudos em que toco nos espaços e nos grupos é o trombone tenor, trombone tenor com chave quando eu tô trabalhando música erudita e trombone tenor sem chave, o trombone alto é... foi alguns trabalhos que eu fiz em orquestra e também adaptei várias músicas populares para tocar no trombone alto.*

ENTREVISTADOR: Qual foi a referência que você teve para praticar outro instrumento além do trombone tenor?

ENTREVISTADO: *A referência que eu tive foi ver algumas vezes o professor Radegundis tocar, ouvi alguns vídeos de internet de vários trombonistas e eu tive interesse de...de tocar de estudar, de estudar o trombone alto até por questão do timbre, da... da sonoridade em relação ao trombone tenor.*

ENTREVISTADOR: Quais as características do equipamento que você recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e optasse por estudar ou trombone baixo ou trombone alto, se quisesse mudar para um terceiro?

ENTREVISTADO: *Características em relação ao equipamento... [A: É..., as dimensões né!] É...a marca de, de...de instrumento? [A: Não necessariamente! A tamanho de equipamento, né? Por exemplo, tamanho do bocal! Um bocal maior, um bocal menor...] Aaah, certo! Oh, bocal por exemplo tem que ser...tem que ser uma coisa condizente com o instrumento,*

né... eu não posso tocar um trombone tenor sem rotor, por exemplo, com um bocal muito fundo, que seja pra um trombone baixo. Então isso quer dizer que o timbre vai..., vai ser diferente, a afinação vai mexer na estrutura do...do, da sonoridade. Então, tem que ter, tem que ter, tem que ter dimensões apropriadas para aquele instrumento. O trombone alto, por exemplo, ele requer tamanhos pequenos de bocais, porque o...a cor do som, o timbre daquele som de trombone alto deve ser característico ao, a...a leveza do som, né...ao som leve, a um som claro, a um som que vai atingir é...alturas assim, um pouco maiores que a de trombone baixo. Já os bocais pra trombone baixo devem ter uma profundidade considerada porque deve ter aquela profundidade de som, deve ter um timbre escuro, deve ter um timbre mais característico do instrumento, então isso é importantíssimo. Em relação ao instrumento, se forem instrumentos da mesma marca, se forem instrumentos...são mais interessantes pra...pra o trombonista se adaptar a qualidade de som. [A: É..., só pra aprofundar um pouquinho mais sobre isso! É... no caso de um trombonista que toca mais de um instrumento, né? Por exemplo, eu toco trombone tenor né.. e vou migrar pra tocar trombone baixo, quero tocar os dois. Você...ou toco trombone tenor e vou pra o trombone alto, você acha os equipamentos devem ser mais, mais próximos no que diz respeito a tamanho ou...?] Devem ser distintos, o bocal do trombone alto deve ser para o trombone alto, do tenor, para o trombone tenor, do baixo, para o trombone... porém o mais próximo possível pra o trombonista não ter tanta, tanta dificuldade, tanta distância de...de se trabalhar. Porque pra fazer, pra você estudar só apenas um instrumento e tocar agora apenas um instrumento você até não vai sentir tanta diferença mas se você for fazer um recital e tiver de mudar de uma música pra outra com os instrumentos a diferença vai ser muito grande, você precisa pelo menos fazer algum aquecimento antes em cada um. [A: Até no caso, qual seria o critério principal pra você de escolha desses equipamentos, se você vai tocar mais de um instrumento da família?] A princípio que tenham a mesma borda, que sejam bocais da mesma marca, talvez, é...mais eu acredito que...que depende muito do conforto de cada trombonista, ele tem que se sentir confortável. E...por exemplo, se eu vou trabalhar com bocal da marca Vincent Bach e utilizar um bocal 5G puro pra tocar trombone tenor, o mais fundo assim... no meu ver que...que fosse adequado pra o trombone alto seria um 6 e 1/2 que ainda é um trombon...ainda é um bocal fundo pra o trombone alto. Porém, seria o mais raso assim pra o trombone tenor, então é mais ou menos isso, é a gente tentar um conforto, por exemplo, ter um bocal 9, ter um bocal 12 que já é muito raso. Então, um bocal 12 Vincent Bach pra tocar no trombone alto que ia ter uma clareza de som muito boa, ia ficar muito distante pra eu tocar com um bocal 5. Então eu acredito que, por exemplo, o bocal que eu utilizo é um 6 e 1/2 pra trombone alto e um 5G pra o trombone...pra o trombone tenor. [A: Então essa proximidade você considera importante!] Confortável! [A: Hunrum!]

ENTREVISTADOR: Em qual momento do aprendizado do estudante de trombone você consideraria ele apto a iniciar o estudo de outros instrumentos da família além do seu instrumento principal?

ENTREVISTADO: É... os três instrumentos, os três instrumentos aqui que a gente tá se referindo alto, tenor e baixo, é... eu vejo pelo um ponto de vista de ser da mesma família, mas são instrumentos bem distintos. Todos requerem um estudo, meio que alguns estudos específicos que requer um trabalho específico pra cada instrumento. É... eu preciso no mesmo tempo que eu vou trabalhar de estudos diários com o trombone tenor, eu preciso

também ter o mesmo tempo pra trabalhar com o trombone alto, são instrumentos bem distintos, instrumentos bem característicos. Então eu acho que não tem esse tempo de...de... eu toco trombone tenor, trombone tenor e a daqui a quanto tempo eu vou estar apto para poder começar estudar o trombone alto ou um trombone baixo. Acho que simultaneamente pode se estudar, só precisa ter esse cuidado, de ter trabalho... um trabalho técnico, um trabalho feito nos estudos diários apropriados para cada instrumento. [A: Mas no caso de..., por exemplo, um aluno que está começando hoje, né... vai começar num desses instrumentos, você consideraria ele apto a tocar um outro instrumento com quanto tempo de prática?] Ahh, pra um aluno iniciante que nunca teve um contato no trombone é importante que ele... primeiro ele tenha os primeiros passos né...ele tenha os primeiros conhecimentos, talvez depois... entendi a sua pergunta agora! Talvez depois de um ano, dois anos de estudo com o instrumento que ele já tenha uma certa maturidade com o instrumento, com as posições da vara, que ele já tenha...o cérebro dele já tenha associado, já tenha...já tenha assimilado as posições, as afinações do instrumento é que ele vai ter uma maturidade melhor pra aproveitar o estudo de um outro instrumento.

ENTREVISTADOR: Agora a gente vai um pouco de estudo de rotina, né? No caso, quando você precisa estudar o trombone tenor e o trombone alto, como era que você organizava seus estudos de rotina nos dois instrumentos?

ENTREVISTADO: *Como eu tinha falado antes ao mesmo tempo são instrumentos distintos. Então se eu não tiver o mesmo trabalho técnico, o mesmo trabalho de estudos é... no trombone alto que eu tiver no trombone tenor, vai ter uma diferença grande. Eu dividia o meu tempo igual, trabalhava 3 horas quando eu tinha bas...mais tempo, trabalhava 3 horas no trombone tenor e pelo menos no trombone no trombone alto, umas 2 horas de trombone alto. Mas o quê que eu fazia: eu estudava trombone tenor, eu dividia, eu não fazia isso, eu vou estudar duas horas de trombone tenor e duas horas de trombone alto, eu fazia o seguinte..., eu fazia alguns aquecimentos de notas longas, bastante longas, os aquecimentos eu fazia com o trombone alto... fazia com o trombone alto, por que requer bastante cuidado na afinação, na colocação de ar, que eu já estava bem acostumado com o trombone tenor, então eu fazia esse tipo de estudo no trombone alto pra eu...pra eu ter uma maior intimidade com o instrumento. E dentro disso eu ficava revezando, eu estudava estudos técnicos no trombone tenor, depois eu estudava escala no trombone alto, depois eu fazia algumas peças no trombone tenor, depois eu ia fazia... [A: Sempre revezando?], sempre revezando, sempre reve... Os dois instrumentos ficavam montados e eu ficava estudando um pouquinho dos dois. No outro dia eu invertia essa ordem, fazia o aquecimento com o trombone tenor e fazia os outros exercícios com o trombone alto. Invertia toda a ordem de estudos técnicos, de escalas...eu invertia tudo isso. [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: Falando de embocadura né? Como você descreveria a pressão que você faz com o bocal ao tocar trombone tenor e trombone alto? [B: A pressão?] É, você aplica uma pressão no lábio superior e inferior ou é diferente?

ENTREVISTADO: *Eu tento tocar nas três regiões de forma mais confortável possível, sem pressionar muito. Mas é inevitável quando você faz algumas flexibilidades, algumas extensões de grave, médio, agudo, é inevitável você pressionar um pouco os lábios. Porém eu evito pressionar apertando o bocal, eu apenas fecho um pouco o orifício dos lábios para que*

o ar tenha mais velocidade ao sair. Então para região aguda que é mais... é mais perceptivo isso, na região grave e média nem tanto. Mas é... eu tento tocar da forma mais confortável possível sem fazer esforço no local. Eu tento tocar de forma mais relaxada né...possível. [A: Certo!]

ENTREVISTADOR: A troca de bocais, no caso quando você tocava trombone tenor e alto, interferia de alguma forma na tua embocadura, na qualidade do som que era produzido nos dois instrumentos, sua embocadura era afetada no primeiro instrumento quando você mudava para o segundo?

ENTREVISTADO: *É, isso aí é questão de timbre, questão de... a técnica o cérebro já tá associando aquilo. Os exercícios técnicos, a forma de tocar já... já é trabalhada, eu já trabalho, eu sempre trabalhei ela de forma lenta pra que o cérebro ele possa processar e fazer com que aqueles estudos saiam naturais. Então quando eu mudava de instrumento meio que uma chavinha na cabeça já virava. Eu tocava o trombone tenor, eu tinha uma concepção de som, eu tinha uma concepção de timbre, eu tinha uma concepção de articulação que quando eu pegava o trombone alto essa concepção já se adequava ao trombone alto. O timbre já era mais claro, a articulação já era...já era mais um pouco diferente da articulação do trombone tenor. A articulação que me refiro é a forma de atacar as notas mesmo na região aguda por conta do tamanho do trombone eu sentia essa diferença. Então, eu acho que essa chavinha quando eu mudava automaticamente eu já percebia sons diferentes, até por conta da escala do instrumento na vara eu precisava me sentir com outro instrumento, eu não pensava que era o mesmo instrumento. [A: Certo! Mas isso exercia alguma influência física devido ao tamanho do bocal, diferença...] Não, não percebia, eu não sentia nenhuma diferença no tamanho do bocal até porque as bordas dos bocais eram muito parecidas, o que mudava um pouco era a profundidade do vaso. [A: ok!]*

ENTREVISTADOR: No caso você mudava, você fazia algum tipo de adaptação ou mudança na embocadura para melhorar a extensão ou outros aspectos da sua performance no trombone tenor e no trombone alto?

ENTREVISTADO: *É, eu não mudava, eu tento não mudar...eu tento não mudar quando mudo das regiões médio, grave e agudo. Mas tem algumas...alguns extremos das regiões que é inevitável. A gente as vezes move o lábio superior, as vezes abre mais a garganta, com isso o timbre as vezes muda na região grave. Na região aguda as vezes você tenta apertar um pouco o lábio mas é...como eu tento tocar sempre com ar quente, sempre com ar direto, né...bem direcionado, então o meu som mesmo na região aguda, ele sempre ele fica um pouco escuro. Então não tinha...eu não percebia tanta diferença assim de... [A: Mudança né?!] Essas mudanças de região.*

ENTREVISTADOR: No que se refere a aquecimento. Em qual instrumento você sempre começava a aquecer, quando você fazia seu aquecimento em um instrumento você se sentia aquecido no outro instrumento?

ENTREVISTADO: *Sim! Quando eu fazia os exercícios...por eu tentar fazer o aquecimento e os estudos técnicos diários revezando e invertendo dia sim e dia não nos dois instrumentos né? como eu falei se eu estudasse escala num dia com o trombone tenor, no dia seguinte eu*

estudava com o trombone alto e ia sempre fazendo assim, ficava sempre invertendo os exercícios. Então chegou um ponto que eu não tava tendo tanta...eu não tava sentindo tanta diferença nos dois instrumentos, no bocal dos dois instrumentos que era muito próximos também, eu não sentia tanta diferença. Porém, fisicamente o instrumento sim porque o trombone tenor é muito mais pesado que o trombone alto, mas a questão é que nos primeiros 5 minutos você já se adequa ao peso do instrumento.

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a respiração. Você poderia descrever as similaridades e a diferença da quantidade de ar usado em cada um dos instrumentos que você toca?

ENTREVISTADO: *É, isso aí é bem, bem importante pra essas três categorias de instrumento porque são instrumentos distintos, mesmo sendo a mesma família o trombone tenor e totalmente diferente do trombone alto. Então isso modifica bastante a respiração, a colocação de ar no instrumento com afinação. O trombone alto é um instrumento muito difícil de se afinar, é um instrumento muito difícil de regular as notas, as passagens na região aguda. Então se a gente for com coluna de ar igual a que a gente toca no trombone tenor, se for falar no trombone alto a gente vai ter bastante problemas de afinação, a gente vai ter bastante problemas de frequência de ar. Então por isso que é importante que a gente estude com muita calma, muita nota longa com calma pra que a respiração, que a colocação de ar seja identificada pelo cérebro de forma natural quando a gente tiver tocando. [A: Aí, no caso, como você lida com essas diferenças e similaridades?!] Como eu corrijo isso? Foi isso, eu estudava muitas notas longas, as escalas, os estudos técnicos eu fazia de forma muito lenta porque a partir do momento que o cérebro entende aquilo, quando você pega no instrumento, naturalmente o teu corpo já identifica aquilo. Então eu acho que o estudo lento, a prática diária leva a isso, você deve...eu sentia isso, quando eu começava a estudar o instrumento, a minha colocação de ar, a pressão de ar, a quantidade de ar toda já era modificada e eu nem tava mais pensando nisso. [A: Entendi?! Como você trabalha a capacidade de respiração e o controle dessa respiração no momento de sair pro instrumento?] A respiração pro músico é a matéria prima fundamental né? e isso daí é bem importante, é pertinente sim essa questão, porque? Se você vai fazer um recital, se você vai tocar em público, a sua respiração já está comprometida. O nervosismo, a tensão, toda aquela tensão pré apresentação modifica toda forma de você respirar, de você.. você já não está respirando natural. Então isso é importante que seja...que a gente tente controlar da forma mais natural possível, porque? é nesse momento que a sonoridade vai mudar, o seu som vai ficar trêmulo, e se você tem uma intimidade maior com os dois instrumentos, com a colocação de ar, com a pressão de ar distinta para cada instrumento; quanto mais intimidade você tiver com isso, quanto mais o seu cérebro tiver naturalizado isso, numa apresentação vai ser menos perceptível.*

ENTREVISTADOR: Como você pensa a respeito da adaptação às diferenças de timbre dos instrumentos que você toca?

ENTREVISTADO: *Eu acho que a função de cada instrumento é bem clara né? O baixo precisa de um apoio grave, a região média a gente tem o tenor e o agudo a gente tem o trombone alto. Então essas características de médio, de agudo e de grave, elas precisam ser também expressadas no timbre. O naipe, ele precisa de ter uma articulação muito homogênea,*

a articulação em um naipe, ela precisa ser muito igual, muito...os três trombonistas, eles precisam ter muito equilíbrio na articulação e esse equilíbrio precisa ser distinto também com o timbre das três regiões. Por exemplo, o bocal, ele pode influenciar, se eu toco com um trombone com um bocal muito fundo num trombone tenor, eu posso ter as mesmas características de som de um trombone baixo, a mesma coisa se eu for tocar um trombone tenor com um bocal muito fundo... o bocal baixo... um trombone baixo com um bocal muito raso. Eu não vou ter aquela característica timbrística que eu preciso do baixo. Então eu acho que o trombonista, ele precisa pensar e estudar com muita calma a colocação de ar pra que esse som sai característica, saia um som escuro no grave, saia um som brilhante no agudo. **[A: Certo?! Como você...na sua experiência como você trabalhava essas questões pra quando for tocar tenor soar como tenor, quando for tocar alto soar como alto?]** Parece ser meio louco, mas eu pensava em sílabas, eu pensava em sílabas, tanto para articulação quanto para o timbre. Eu pensava em sílabas sempre com a letra "i" no final, as vogais "i", vogais "e" pra tocar uma região mais aguda: "té", "ti", "dé", "di" pra tocar na região mais aguda porque fica uma coisa mais nasal pra eu sentir o som brilhar mais **[A: No trombone alto?]** no trombone alto. Como no trombone tenor eu vou tocar nas regiões graves, penso já...muito na garganta, eu coloco muito mais som, mas direto, com a garganta mais aberta, eu utilizo a garganta mais aberta pra que o som seja mais redondo, mais escuro possível e penso em vogais escuras "du", "dó". **[A: Entendi?!]**

ENTREVISTADOR: Quais as principais diferenças técnicas que você acha pertinente ao tocar nos trombones, no caso, tenor e alto? As principais diferenças técnicas?

ENTREVISTADO: As principais diferenças técnicas talvez sejam.. talvez sejam a forma de articular o som mesmo porque o trombone alto...o trombone alto pela colocação de ar ser diferente, ser bem distinta do trombone tenor, então as vezes a afinação foge um pouco dependendo da articulação que você tá...você tá colocando. A posição...a vara por ser menor, então as vezes você tem uma dimensão bem diferenciada. Então eu acredito que é o estudo com calma, eu sempre vou repetir isso, o cérebro é quem comanda tudo, então a partir do momento que você faz um estudo lento seu cérebro está naturalizando aquele estudo, o seu cérebro está naturalizando aquela articulação, seu cérebro está naturalizando aquele timbre. Então eu costumo trabalhar muito lento, costumo estudar muito lento pra que isso seja o mais naturalizado possível e quando eu precisar fazer rápido, eu nem preciso pensar muito. **[A: Entendi?!]**

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a desenvolvimento técnico. Você muda a sua abordagem de articulação com a língua do tenor para o alto né...? eu acho que você já falou sobre isso.

ENTREVISTADO: É, exato! **[A: você muda a sua abordagem de articulação?!]** Eu mudo, a articulação eu gosto tanto pra...tanto quando eu tô fazendo música no trombone tenor quanto no trombone alto, eu utilizo nisso sílabas pra dá um timbre diferenciado, distinto de cada instrumento e isso influencia diretamente na articulação. Tanto para o estudo dos instrumentos como também pra se trabalhar gêneros musicais. A música erudita eu trabalho com determinadas sílabas pra dar um som mais redondo no instrumento, um som mais colocado. Na música popular eu já trabalho outras sílabas pra ser...pra terem articulações mais incisivas, mais distintas, mais definidas que a música popular as vezes requer. **[A: Quais seriam essas articulações?!]** Eu utilizo bastante, na música erudita,

porque a música erudita, a música de concerto a gente precisa está muito timbrado com o naipe de trombones, muito timbrado com o naipe de metais, com cordas as vezes, com o piano. Então a sílaba que eu costumo usar seria "dá" com a letra D, com a letra D... as vezes algumas articulações sem a língua, sem a língua pra que o som saia....chegue mais redondo no som. Pra que ele não seja...porquê muitas vezes a gente na música de concerto, a gente não... a gente não pode furar certas articulações. A gente precisa apenas somar uma massa sonora que tá surgindo, então se eu utilizar uma sílaba com "T", por exemplo "Tá", ela fica...ela fica muito distinta,ela fica muito clara, ela aparece, ela surge e muitas vezes num naipe, num grupo a gente não...a gente não pode surgir, a gente tem apenas somar uma massa sonora. Então eu utilizo isso, na música erudita "Dá", "Di", "Du" e na música popular eu utilizo "Dé", "Té" aliás, "Ti" com a letra "T". Eu consigo...eu consigo definir articulações bem distintas assim da forma que eu toco. Agora claro que isso vai de cada trombonista né? Porque a fisiologia da boca, a fisiologia...a respiração de cada um é distinta, então eu consigo bons resultados fazendo dessa forma. [A: ok?]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a afinação Sabiano! Como você trabalha a afinação nos trombones tenor e trombone alto, tendo em vista que são instrumentos bem diferentes? Como é que você trabalha nos dois instrumentos?

ENTREVISTADO: *Ohh, estudos... vou voltar novamente para estudos lentos. Eu trabalho muito de forma lenta as frases, notas longas, tanto os exercícios técnicos quantos as músicas, quanto as peças, os trechos orquestrais, de forma lenta pra que o cérebro, ele perceba aqueles intervalos de afinação. Uso afinador pra corrigir algumas notas? Sim, uso bastante, porém a maior...a maior verdade assim de afinação é no naipe, é no grupo, a gente só vai ter essa... a gente só vai tirar a prova depois que tiver tocando em grupo. Então é importantíssimo estudar trombone alto principalmente o trombone alto, é importantíssimo estudar, fazer os exercícios diários com outro trombonista, tocar junto com outro trombonista nos estudos diários. Isso vai ajudar bastante; estudar as escalas com outro trombonista, estudar os arpejos com outro trombonista, estudar os exercícios de aquecimento, de notas longas com outro trombonista porque você tá se adaptando a afinação. A afinação assim que a dele já possa tá...com outro trombonista ou com outro instrumento qualquer. Pode ser qualquer outro instrumento, mas ter uma outra pessoa pra se estudar, pra fazer os estudos diários, eu acho de extrema importância pra o trombone alto. [A: Um ponto de referência né?!] Exato!*

ENTREVISTADOR: Qual o termo que você utiliza para se referir ao trombonista que toca mais de um instrumento da família? Tem algum termo que você utiliza?

ENTREVISTADO: Pra o trombonista que utiliza mais de instrumento [A: É?!] não só apenas trombone?! [A: Aquele que toca mais de um instrumento da família?!] Da família? [A: É, toca trombone tenor...?!] Ah, não! Sempre...sempre chamei de trombonista mesmo. [A: Tá?!]

ENTREVISTADOR: Quais as maiores dificuldades que você encontra em tocar trombone tenor e alto?

ENTREVISTADO: *Quais as maiores dificuldades que eu tenho... [A: ...que você encontra em tocar trombone tenor e alto?] A maior dificuldade é essa: é afinação. Porque a colocação de ar é muito diferente do trombone tenor pra o trombone alto, então se eu não tiver um estudo, uma rotina de estudo apropriada pra isso, eu vou ter...eu vou ter uma maior dificuldade de afinar o trombone...é muito difícil estudar, é muito difícil de afinar os extremos. Então os instrumentos muito agudos e os muito graves são difíceis de afinar. Por exemplo, um trombone contrabaixo, um trombone alto é bastante...então se o músico não tiver uma rotina de estudo apropriada pra aquele instrumento ele vai ter muita dificuldade. Então essa é uma dificuldade minha.[A: Você acha que é apenas a coluna...no caso a coluna de ar, né...a diferença de ar que influencia na afinação ou tem outros aspectos que também influenciam a questão da afinação?] Eu acredito...porque a a vara ela tá pra... o trombonista.... a experiência, certo!? Se o músico não tiver uma preocupação, um concentração em afinar, ele não vai saber "eu tô afinada eu não vou". Existem outros trombonistas que não se preocupam...que não sabem identificar quando tá afinado ou não. Isso é uma... mas isso é uma questão de maturidade do músico. Porque a coluna de ar, eu friso tanto que a dificuldade tá ali porque você consegue regular a afinação através do ar. A boca, embocadura, se você for apertar de mais pra tirar um som agudo, você vai cansar e som não vai sair, mas se você tiver relaxado tocando e pressionar os lábios (os lábios é outro aspecto que você pode corrigir), se você aperta um pouco mais os lábios pra vibração...pro orifício diminuir e a vibração aumentar, ser mais veloz, ou se você deixa o lábio mais relaxado, mais aberto pra o som sair mais grave, pode ser que ajude. Mas eu acho que o principal ponto é a respiração, é a colocação de ar, é a pressão de ar que passa pela garganta, pela boca, pelos lábios.[A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: Quando você tem a oportunidade de organizar a ordem com que você toca o trombone tenor e o alto, qual você toca primeiro e porquê?

ENTREVISTADO: *Quando eu...desculpa, a pergunta de novo! [A: Quando você tem a oportunidade de organizar a ordem com que você toca o trombone tenor e o trombone alto, qual você toca primeiro e porquê?] Pra os estudos diários né? Pra os estudos diários eu fazia isso, com eu tinha te falado antes, eu gostava de revezar, eu começava os estudos...deixava os dois trombones montados, começava os estudos com o trombone tenor, segundo exercício e terceiro eu fazia no trombone alto, o quinto ou sexto eu fazia no trombone tenor e ficava revezando. No dia seguinte eu permu...eu fazia a permuta, iniciava com o trombone alto e o segundo exercício fazia com o trombone tenor. [A: Então você não tinha uma prioridade?!] Não tinha uma prioridade, não tinha. Eu tinha uma prioridade pra o repertório que eu ia fazer. Teve uma época em navio que estava fazendo bastante música popular com o trombone alto, tava tocando alguns chorinhos, alguns sambas com o trombone alto e sendo que esses chorinhos eu já tocava no trombone tenor. Então o repertório que eu vou fazer é que eu vou dar prioridade, se eu vou fazer um repertório mais pesado no trombone alto, depois que eu fizer todos os exercícios, todos os estudos diários, aí então eu vou parar só com o trombone alto para estudar aquele repertório, depois eu vou fazer o repertório de trombone tenor. Então, a minha prioridade seria essa, se eu estivesse fazendo mais trabalhos no trombone alto, um repertório maior no trombone alto eu ia estudar só aquele repertório. [A: Entendi?!]*

ENTREVISTADOR: Então nesse caso você não tocou trombone em uma ordem em que você se sentiu desconfortável já que você mesclava isso!

ENTREVISTADO: Não! [A: Não, né?!]

ENTREVISTADOR: No caso você considera que isso seria uma solução pra você se preparar pra um recital e tocar os trombones em uma ordem que... [B: Aleatória?] É, aleatória?

ENTREVISTADO: *É, se eu for preparar um recital eu já vou escolher a ordem das músicas. Com isso eu vou tentar estudar...eu vou tentar estudar de forma...de forma... se o repertório tiver mais...mais pesado pra o trombone tenor, eu vou fazer alguns exercícios específicos das obras no trombone tenor. Se tiver muito... se tiver muito staccato nas obras, então eu vou...eu vou trabalhar exercícios técnicos em cima de staccatos nos estudos diários. Se tiver flexibilidade, trinado, eu vou fazer exercícios, eu vou explorar mais exercícios com as técnicas que tiverem nas obras. Aí...e eu vou estudar depois que eu fizer os exercícios diários eu vou estudar as peças na ordem do recital. [A: Ok?! No caso você não alteraria essa ordem durante o período de preparação!] A ordem da peça do repertório não, eu ia estudar o repertório na ordem. [A: Sempre na mesma ordem?!] Sempre na mesma ordem. [A: Tá certo?!]*

ENTREVISTADOR: Acredito que você já respondeu a questão 18. Só pra refinar um pouquinho mais, quais aspectos você considera mais importante a se trabalhar no momento de preparação de um recital em que você utilize, por exemplo, os três instrumentos?

ENTREVISTADO: *É o seguinte: o aspecto mais importante eu acho que é a interpretação. Eu vou trabalhar com os três instrumentos, eu vou trabalhar com os dois no caso; o trombone alto e o trombone tenor. Eu preciso...eu preciso ter uma articulação condizente com a obra que eu vou fazer. Então pra isso eu preciso que eu toque de forma natural, então eu preciso estudar, repetir até o cansaço, até o can...eu preciso estudar de uma forma que o meu cérebro compreenda aquilo e que quando eu pegar no instrumento eu toque de forma natural, isso é o maior problema. Então, eu acho que é a repetição, eu ia...eu iria trabalhar muito o repertório repetitivamente. [A: Mas você estabeleceria um critério de repetições, vamos dizer, três vezes cada frase, ou quatro vezes ou...?!] Não. Eu acho que até onde tá confortável. [A: Até se sentir confortável!]*

ENTREVISTADOR: Pronto! Agora a gente vai falar um pouquinho dos trechos musicais das peças, queria que você pegasse aí. Ao observar os trechos musicais retirados de cada peça do recital, qual metodologia você considera essencial para resolver as dificuldades técnica de cada uma desses trechos musicais?

ENTREVISTADO: *Como eu tinha te falado antes eu tô fazendo aqui, eu tô com a peça "Criação nº 2" de Flávio Fernandes. Flávio Fernandes é o de Recife, né isso? [A: É!] É, eu gosto de trabalhar...sempre que eu pego alguma peça, eu tenho que perceber a época dessa peça, tenho que olhar as articulações, eu tenho que olhar tudo isso. Mas pra eu ver a parte técnica eu sempre vou trabalhar de forma lenta... eu sempre vou trabalhar de forma lenta.*

Talvez dependendo da dificuldade, nesse caso aqui, é um movimento largo, então ele passa pra um "Piu mosso" nesse momento... **[A: Hunrum?!]** Então eu vou fazer de forma lenta, eu vou trabalhar compasso por compasso. Nesse caso, aqui a primeira...o primeiro tempo do segundo compasso é a finalização da frase, então eu vou até ela, eu vou trabalhar por frases. De forma lenta eu vou fazer essa frase, em seguida eu faço a segunda frase, terceira frase, quarta frase, pra no...só no final eu ir juntando de dois em dois compassos, de três em três frases, até eu ter...eu ter consciência, eu ter domínio daquilo, daquelas passagens, daquela afinação que eu tenho que fazer. A passagem da vara, a passagem da afinação, das articulações. Então eu estudo dessa forma, de forma lenta e por frases. **[A: Ok?!]** Essa peça aqui eu trabalharia dessa forma.

A segunda peça é a obra de José Siqueira. O trecho que você quer que seja trabalhado é o segundo momento do...é o terceiro movimento, é o segundo momento que o trombone toca, onde ele vai pra uma região aguda. A respiração aqui é de extrema importância, primeiro eu preciso ter o domínio técnico desse mordente aqui, tem escrito trinado mas na verdade é um mordente. Eu preciso ter o domínio técnico disso, então eu vou repetir isso várias vezes, só essa nota aqui, só esse ré eu vou repetir várias vezes, porquê? No decorrer dessa música e desse trecho, ele se repete esse ré e esse lá, nesse mordente, ele se repete várias vezes, isso é pesado pra fazer na boca, é cansativo. Fazer esse mordente seria uma frase. Então eu vou fazer isso várias vezes pra que a resistência da minha musculatura fique confortável, fique natural. Depois que eu tiver essa musculatura adaptada pra esse momento, eu passo a fazer esse trabalho lento e por frase também. Aí vem pra um região aguda, essa região aguda é de extrema importância que a respiração dela seja bem dividida. Então, nessas respirações é onde vou poder relaxar o lábio pra continuar subindo as notas agudas. Eu não pensaria, mais uma vez, eu vou estudar trecho por trecho e frase por frase ou aqui motivos por motivos. Vou trabalhar motivos por motivo e depois junto nas frases...junto a frase. E o mais importante dessa obra aqui, por ela ser uma obra... esse trecho aqui ser um trecho ligeiro, ser um trecho rápido, a interpretação pode dar movimentos. E esse... e essa movimentação que você pode fazer entre os motivos de...ou acelerar um pouco, não chega a ser rubato, mas é uma interpretação que você pode deixar de forma mais confortável a passagem de um motivo pra outro e essas frases. Eu só poderia explicar melhor assim executando pra você entender melhor, mas é meio que isso, é você interpretar de forma mais livre pra deixar mais solto o motivo entre os outros. Isso vai fazer com que você se canse menos pra chegar na região agudo...na região aguda. Porque o problema maior do erro aqui é quando você iniciar a frase, você já pensar no agudo, por o agudo é a parte mais difícil de chegar, então é quase certeza que quando você chegar lá, você vai errar, porque a sua preocupação tá lá. Você para de pensar o que você tá tocando e fica antecipando um problema que tá lá na frente. **[A: Aí depois tem a continuação e vai pra região grave!]** É, e a gente sai do agudo e vem pra região gravíssimo, mais uma vez eu faria isso muito lento, a divisão da respiração tá muito bem feita, então eu faria isso muito lento pra que o som seja cheio e pesado. Isso aqui é um exemplo de que...de uma...de um trecho que sai do trombone alto pra o trombone baixo, da região do trombone alto pra o trombone baixo. Então o trombonista aqui, ele precisa ter muito cuidado com isso, o timbre deve brilhar no agudo, deve ser escuro no grave, porém não pode mudar o timbre. Quando a gente....aquilo que você tinha me perguntado antes, quando a gente muda a embocadura, quando a gente abre muito a embocadura, quando a gente fecha muito a embocadura tende a qualidade de som ser diferenciada. Então tá um momento que a gente tem que ter cuidado e estudar de forma lenta, porque lento eu consigo perceber essa diferença de som, agudo você tá tendo o mesmo brilho, mas o mesmo timbre e

o grave você tem o mesmo som escuro, mas tá sendo mantido o timbre. Isso é o maior problema de agudo e de grave porque muitas vezes você escutando o som, as vezes um único trombonista tocando parece que são dois trombonistas tocando. Tá no agudo, o som brilha de uma forma, tá no grave o som tem outro timbre. **[A: Timbres diferentes! Ok?!]** A próxima é uma obra de...qual o nome desse compositor **[A: Estércio Marques!]** Essas obras...essas obras assim contemporâneas elas são bem, bem complexas de se trabalhar. Quando eu pego uma obra dessa, primeira coisa...porque são muitos sinais, são muitas convenções e muitas informações que o compositor coloca na obra que você tem que traduzir o que ele quis dizer. Então, primeira coisa que eu faria era procurar se existe gravações disso. Ou vídeos, ou áudios, porque eu ia ver a interpretação que o compositor queria pra aquela obra. Se não tiver essa interpretação pra eu saber como trabalhar, eu vou ter que optar pela ajuda do compositor, vou pedir pra ele me explicar o que é que ele queria. Se não tiver eu vou ter que tocar e ver o que é que a música, o que é que as frases, o que é que as melodias queriam dizer. Esse trecho que você tá me traçando aqui, ele tá me mandando, ele tá me sugerindo pra eu fazer a polifonia não é isso? Então...eu faço um movimento de notas nas notas agudas e mantenho uma nota...um som longo e embaixo dentro do som longo eu vou fazendo movimento com região média. Então, eu vou tocar as notas agudas com o som real e com o som falso, o segundo som eu vou fazer o mesmo som afinado com o segundo som, a região média. Ou seja, eu vou tocar com a nota real o segundo som...eu vou tocar com a nota real pra eu ter a referência de afinação e vou fazer o som nasal em seguida. Pra só assim eu juntar os dois compassos, os dois motivos e tentar tocar. **[A: Como se você trabalhasse o solfejo antes da...!]** Vou trabalhar o solfejo primeiro, vou tocar....o som nasal eu vou tocar de forma real pra que eu perceba o intervalo, eu perceba a afinação. **[A: Hunrum?!]** Em seguida eu tento juntar os dois. Eu vou fazer isso de dois...de frase por frase, motivo por motivo, bastante calma. Seria dessa forma que eu iria estudar isso. **[A: Ok?!]** Aqui também é uma peça contemporânea né? **[A: Hunrum?!]** Do mesmo compositor! **[A: Isso?!]** Aqui eu estudaria da mesma forma. Eu iria...primeiro eu iria procurar se já existe as gravações pra isso. Caso não existisse ia procurar o compositor. Caso não tivesse compositor vivo, nem encontrasse o compositor eu ia tentar tocar e interpretar da minha maneira, levando em consideração o quê? O gênero, as informações que a partitura tá dando, ia pesquisar sobre o compositor. Aqui ela é bastante distinta porque ela é uma peça pra os três trombones. **[A: Isso?!]** Baixo, tenor e alto. Aqui é um momento mais importante que a gente vai ter de toda essa conversa que a gente tá tendo porque eu vou ter que tocar o trombone alto com características de trombone alto, com o brilho do trombone alto, com o timbre do trombone alto. Eu vou pegar o trombone tenor e vou ter as mesmas características do trombone tenor e o trombone baixo a mesma coisa, a mesma profundidade do som do trombone baixo. Porém, é nesse momento que eu vou ter que identificar que eu tô tocando as articulações iguais, a afinação igual, o timbre igual. Então, é uma peça muito complexa de se trabalhar e ao mesmo tempo ela é muito agradável. **[A: Ok! Tem mais alguma coisa a acrescentar?]** É só isso! Eu acho que... o que eu friso, o mais importante assim desse trabalho dos dois instrumentos ou dos três é que são instrumentos distintos. São da mesma família mas é distintos, então a gente precisa ter uma chavinha que automaticamente essa chavinha se vire, mude de lado quando a gente tiver tocando cada instrumento. Lembrando que vai mudar o instrumento, mas o timbre, a qualidade sonora, a qualidade de articulação não deve ser distinta. É o mesmo trombonista que tá tocando.

ENTREVISTADOR: Caso você esteja preparando um recital que use trombone tenor e trombone alto que é o que você toca e em determinado dia por falta de tempo você só consiga estudar um dos instrumentos, qual seria a sua prioridade, qual seria o instrumento que você estudaria?

ENTREVISTADO: *Se eu tiver me preparando pra um recital e tiver com pouco tempo. A minha prioridade...eu teria dois pontos de vista. A peça que eu tiver com mais dificuldade de qual instrumento seria. Se a peça for de trombone alto eu vou estudar aquela peça que eu tiver com mais dificuldade pra preparar e se...e caso eu esteja dominando todo o repertório eu iria estudar o instrumento que tiver mais obras pra serem apresentadas. Se 80% do concerto for em cima do trombone tenor, eu vou estudar o trombone tenor. [A: Tá, ok!]*

ENTREVISTADOR: Bom, você tem mais alguma coisa a acrescentar a respeito de tudo que a gente falou?

ENTREVISTADO: *É, eu acho que...eu acho que é isso. Eu acho que a gente pra trabalhar mais de um instrumento, a gente precisa ter muita paciência,. Além de paciência precisa ter tempo, porque eu estudando só um não vou conseguir tocar outro. Eu preciso ter tempo pra estudar os dois, preciso ter calma e muita concentração. É só isso que...E o cérebro é o que domina tudo. Se você faz com calma, com concentração o seu cérebro vai assimilar tudo aquilo. Se o seu cérebro assimila, ele consegue aprender todo aquele conhecimento de forma lenta, quando você for tocar rápido ele vai tá dominando e ele vai ter naturalizado aquilo, quando você mudar de instrumento vai ser uma coisa normal pra você.*

ENTREVISTADOR: Então eu quero deixar aqui meu agradecimento a sua contribuição com a pesquisa. Aprendi bastante coisa nesse bate papo aqui, nessa conversa e assim que nós tivermos resultados você está convidado a fazer a leitura do trabalho. Então, muito obrigado!

ENTREVISTA Nº 4

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente, mestrando em música do PPGM/UFRN

Entrevistado: Sandoval Moreno (Professor de trombone da UFPB)

Dia: 17/12/2019

Horário: 10:50hrs

Duração: 39:16 min.

Local: Sala 14 do Demus UFPB

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

Apresentação: Bom dia professor Sandoval! [**B:** *Bom dia!*]. É...vou falar um pouquinho da minha pesquisa e em seguida a gente começa com a entrevista mesmo. Minha pesquisa está sendo desenvolvida dentro do PPGMUS/UFRN e está direcionada a preparação de um recital utilizando os trombones baixo, tenor e alto por um único trombonista com obras de compositores Brasileiros do século XX e XXI. As peças são “Música para trombones e percussão” – três trombones e “Música para trombone nº 4” – trombone alto, de Estércio Marquez; “Criação nº 2” de Flávio Lima e “Três Estudos para Trombone Tenor” de José Siqueira. O objetivo deste estudo é compreender e discutir estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com as obras já citadas. Por isso, o intuito dessa entrevista é obter informações sobre a prática de mais de um trombone para a preparação de um recital de profissionais que fazem ou já fizeram isso. As informações obtidas aqui serão relacionadas com minha experiência durante a preparação do recital e com a literatura sobre este assunto. A entrevista é de caráter semiestruturado e está organizada em 10 tópicos que veremos a seguir.

ENTREVISTADOR: Inicialmente eu queria que o senhor fizesse uma breve apresentação com seu nome completo, idade, nacionalidade, formação e grupos que atua no momento.

ENTREVISTADO: *Pois não! Eu sou Sandoval Moreno de Oliveira, sou professor do departamento de música da UFPB desde 1986, professor concursado. A minha área de atuação é trombone, música de câmara e regência e atualmente trabalho com o grupo Coral de trombones Paraibones, quarteto de trombones da Paraíba e a Banda Sinfônica José Siqueira. [A: Certo! A idade do senhor?]. A minha idade 59 anos e 40 aqui no departamento de música. [A: Fundou o departamento?]. 1979, precisamente no mês de janeiro.*

ENTREVISTADOR: Então... experiência musical e equipamento que o senhor usa. Há quanto tempo o senhor toca trombone e quando o senhor começou a tocar outro instrumento da família?

ENTREVISTADO: *O trombone profissionalmente eu comecei tocar em 1977, certo foi quando eu cheguei na Escola Técnica aqui Federal em João Pessoa e fui para a banda 5 de agosto em 1979. Aí de lá para cá eu me dedico ao trombone profissionalmente e só o trombone mesmo, não...é..., tanto o trombone tenor quanto o trombone al.. trombone baixo. Mas o trombone alto eu tive só uma pequena experiência mas aí eu resolvi ficar só com esses dois; o tenor e o baixo.*

ENTREVISTADOR: Quando foi mais ou menos que o senhor começou a variar entre....?

ENTREVISTADO: *Quando eu entrei no curso eu entrei fazendo o trombone baixo Isso foi em 1981 na época o curso era 3 anos, então fiquei 81, 2 e 3. Eu fiquei só com o trombone*

baixo até 1987, 86 melhor. Por quê em 86 quando eu fiz concurso para UFPB Já comecei a dividir as atividades no trombone al.. ou no trombone tenor e o trombone baixo. [A: É...no caso os trombones que o senhor toca com mais frequência são esses dois né..., os trombones...?]. É só o baixo e o tenor O alto eu não... o alto para mim hoje é só para ouvir.

ENTREVISTADOR: É...qual a referência que o senhor tem né..., no caso, para essa prática de tocar trombone baixo tenor?

ENTREVISTADO: *É, não...não é fácil você manter em atividade o tenor e o baixo devido, não é..., bocal e tento também para estudo, mas eu prefiro estudar primeiro trombone tenor e depois fazer as atividades também no trombone baixo. Em vez de fazer o contrário.*

ENTREVISTADOR: Quais as características do equipamento que você recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e optasse por estudar o trombone baixo e alto?

ENTREVISTADO: *Olhe...questão técnica do instrumento realmente isso é muito importante, mas devido as nossas condições eu recomendo qualquer instrumento que o cara tiver ou tenor ou baixo para ele ir estudando. Eu não faço nenhuma exigência nem recomendo instrumento tal, marca tal, entendeu? Para mim é o seguinte: se o aluno tiver um bom som e uma boa afinação, então ele pode pegar qualquer.... qualquer máquina ou seja qualquer instrumento. Agora se ele tiver oportunidade quando ele já tiver como profissional, aí sim, ele procurar é... um Instrumento que se adapta bem para ele e não nesse modismo porque Fulano toca tal instrumento, eu quero tocar também, aí...isso daí não dá certo não. [A: Hunrum! No caso a.. o critério de escolha do equipamento seria mais a questão de disponibilidade desse equipamento, não é?]. É, a escolha vai depender do que você tem no momento e suas condições né? [A: Hunrum!]. Não adianta você querer comprar um instrumento top de linha se você não tem condições e você vai aplicar aonde esse instrumento, entendeu? [A: Hunrum! No que diz respeito a dimensões professor, por exemplo, ah, um equipamento maior ou um equipamento menor, vamos dizer assim?]. Isso tem a ver com o trabalho que você faz por exemplo, se você vai tocar música popular a recomendação no instrumento menor, não há..., não tem necessidade de você estar fazendo música popular como um instrumento de chave. Agora, infelizmente a gente não tem condições de...de ter um instrumento simples né... o instrumento que a gente conhece como canela fina, o trombone de chave e o trombone em baixo. É difícil a gente ter os três instrumentos, Então a gente começa a tocar tudo com o... com um instrumento só que na grande maioria é o trombone com chave. [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: É... em qual momento do aprendizado do estudante de trombone o senhor o consideraria apto a iniciar o estudo de outro instrumento da família, além do seu instrumento principal?

ENTREVISTADOR: *Olhe, eu...eu geralmente quando pego um aluno do zero, eu recomendo ele começar com o famoso canela fina, ou seja, o trombone tenor, o trombone tenor si bemol e depois de um certo tempo ele vai para o trombone tenor Sib/fá que é o*

trombone de chave. Aí se ele quiser se dedicar o trombone baixo aí depois ele pega outro mano baixo não é? e... e vai em frente. Agora infelizmente as vezes o cara não tem essas opções, ele chega logo aqui com...do zero ele chega com um trombone baixo, você vai fazer o quê? Você tem que...é realmente trabalhar com ele isso aí e aos poucos ele vai adquirindo a experiência do trombone baixo, porque não é fácil você começar a tocar trombone já com o trombone baixo. Mas, infelizmente as vezes é o que o cara tem no momento. [A: Eu sei!]

ENTREVISTADOR: No caso, é... vamos dizer, quanto tempo mais ou menos seguindo essa sua lógica de um aluno que começa em um instrumento menor e depois vai para o trombone baixo. Em quanto tempo estaria apto pra tocar...?

ENTREVISTADO: *Olhe, dependendo da carga horária que você aplicar eu acho que 6 meses você pode deixar preparado para mudar o instrumento. Ou seja, Ele começar no instrumento trombone Si Bemol (sem chave) e dependendo da carga horária que ele trabalhar... e com 6 meses ele já pegar o trombone Sib com chave e aí vai até ele ficar bem familiarizado com o de chave para depois pegar trombone baixo. Isso seria o normal né? [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: É... estudo de rotina. Como você organiza seus estudos de rotina quando precisa estudar trombones diferentes, no caso, o baixo e o tenor?

ENTREVISTADO: Eu aplico a mesma ideia para os dois, ou seja, é sempre preocupado com as notas longas, a flexibilidade, escalas, isso é o básico da minha rotina, tanto para o tenor e o baixo. [A: No caso, o senhor faz em um depois em outro, ou....!] Não.. eu aplico a mesma rotina, o que eu faço no tenor eu faço no baixo também, só que no baixo eu vou trabalhar utilizando, lógico, as chaves que o instrumento é...tem, né? Mas a ideia básica é notas longas, é...flexibilidade e escalas. [A: Tá!]

ENTREVISTADOR: No que se refere a embocadura, né? Como o senhor descreveria a questão da pressão faz com o bocal ao tocar trombone baixo, tenor? Seria a mesma pressão no lábio superior e inferior?

ENTREVISTADO: *É...veja só, vai ser um pouco diferente porque com o trombone baixo você tem um bocal maior, então a pressão que você vai usar é totalmente diferente, né...? Mas, a questão básica é trabalhar o ar, né? Saber utilizar quando você vai tocar o tenor e o baixo é... como você utilizar o ar bem colocado para esses locais por quê? Porque se você vai tocar o trombone tenor pensando que você vai botar bastante ar como você bota no baixo, você pode. é... provocar um som desproporcional com o instrumento, entendeu? Então, isso aí eu só recomendo quando você já tem muita experiência como músico pra você saber essa diferença. [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: No caso, a troca de bocais interfere de alguma forma na sua embocadura e na qualidade do som que é produzido nos diferentes instrumentos, para o senhor?

ENTREVISTADO: Para o baixo e para o tenor, eu recomendo você... Se você anda tocando é...diariamente os dois você ter uma borda do baixo muito próxima do que você toca no tenor. Para não ter muita diferença da embocadura e talvez até prejudicar sua embocadura no futuro. Então eu procuro fazer uma borda que eu uso no baixo muito próxima mesmo do tenor que aí eu não sinto a diferença tão grande, entendeu? **[A: Certo!]**

ENTREVISTADOR: No caso quando senhor começou a fazer essa transição a sua embocadura é afetada no primeiro instrumento quando o senhor mudava para o segundo?

ENTREVISTADO: *Afetava sim, porque no início a gente não tem aquele cuidado é...do relaxamento, então, metia bronca mesmo no tenor e imediatamente pegava o baixo. Mas não tinha aquele cuidado do relaxamento como eu falei, então já depois de muito tempo aí você... já tem tem uma rotina diferente. Você trabalha o tenor aí dá um espaço de uma hora ou duas, três horas pra depois pegar o baixo. Agora tem situações que você,..por exemplo, num recital, aí você tem que preparar essa situação muito antes, ou seja, um mês, dois meses estudando esse repertório e sempre é... dando um espaço. Por exemplo, Quando eu fiz recital de trombone tenor e trombone baixo, eu comecei tocando duas peças no tenor aí depois o pianista fazia um solo, aí depois que entrava com o trombone baixo. Eu nunca peguei o trombone tenor é imediatamente pegava o baixo, eu sempre dava um espaço pra poder é...trabalhar um pouco da embocadura no bocal do trombone baixo.*

ENTREVISTADOR: No caso, o senhor sentia alguma mudança na embocadura ou precisava mover o bocal para melhorar a extensão ou outros aspectos no caso da performance **[B:não]** quando mudava de um instrumento para outro?

ENTREVISTADO: *Não, não, porque justamente, eu, eu...como eu falei pra você. Quando eu preparava esses recitais, por exemplo, eu preparava duas peças só pensando no tenor, aí nesse espaço em que o solista ia fazer o solo aí sim eu trabalhava o bocal para o trombone baixo, mas eu não sentia essa diferença não, entendeu? Porquê! Como eu falei no início, a borda do trombone baixo, eu procurava ser uma borda, procurava não, eu tenho uma borda muito próxima do tenor, entendeu? **[A: Sim!]***

ENTREVISTADOR: É... no que diz respeito a aquecimento professor, em qual instrumento, o senhor já falou um pouco no início, mas eu queria que o senhor falasse mais um pouquinho, né...em qual instrumento o senhor começa seu aquecimento e quando o senhor faz seu aquecimento em um instrumento o senhor se sente aquecido no outro?

ENTREVISTADO: *Não, eu já falei... é... como eu citei, eu faço a mesma coisa em todos os dois, por exemplo: agora eu vou estudar o trombone tenor, faço aquecimento normal, aí dou um espaço e depois faço a mesma coisa no trombone baixo, pra poder... é mais uma questão*

psicológica minha, entendeu? [A: Hunrum!]. Possa ser que outra pessoa faça diferente, mas eu só me sinto bem tocando o outro instrumento, no caso, o baixo se eu fizer isso. Caso contrário, se houver qualquer falhazinha na performance, eu vou me culpar (' Eu não fiz aquele aquecimento por isso que aconteceu isso'). Mas pode acontecer diferente né? Cada pessoa tem uma maneira de trabalhar sua rotina. [A: Certo!]

ENTREVISTADOR: É... no que diz respeito a respiração, o senhor poderia descrever as diferenças e similaridades na quantidade ar usada em cada um dos trombones?

ENTREVISTADO: É muito diferente, muito diferente...quando você trabalha com o tenor e depois vai tocar o baixo, você tem que pensar que tem que respirar muito mais, né...? Você tem um instrumento com um calibre muito maior, então, você ficar respirando é... colocando ar como se estivesse com o tenor ou vice-versa, aí você vai se atrapalhar. Você tem que ter consciência onde você estar (eu estou com o tenor) depois (eu estou com o baixo), então você tem que trabalhar bem...bem mesmo essa diferença para saber utilizar o ar. [A: Como é que o senhor lida com essas diferenças, como é que o senhor trabalha isso?] Olhe... estudando! Eu vou estudando a rotina e vou me acostumando, entendeu? Pra justamente se acontecer qualquer coisa na performance eu não tenho a quem culpar, eu vou...eu faço..é...eu me organizo tipo assim: eu estudo duas horas o tenor incluindo a rotina, incluindo método, incluindo as peças que eu vou tocar, estou satisfeito; Dou um espaço, né? De uma hora, duas ou até três, ou senão eu estudo um pela manhã e o outro a tarde e faço a mesma coisa. Só que se eu for fazer com o baixo eu tenho que pensar em respirar muito mais. [A: Entendi!]

ENTREVISTADOR: O senhor trabalha a capacidade de respiração e controle de respiração de maneira separada sem ser no instrumento?

ENTREVISTADO: Não. Eu tentei uma vez, por exemplo, fazer natação que é muito bom, mas na hora de tocar o instrumento é só estudo, porque, a questão, pra mim, da respiração, quanto mais repetir a frase mais eu vou acostumando o organismo com aquela... com aquela ideia. Então isso aí é a maneira que eu faço pra trabalhar respiração pra tocar.

ENTREVISTADOR: É... no que diz respeito a produção do som, como o senhor pensa a respeito da adaptação das diferenças de timbre dos instrumentos trombone baixo e tenor?

ENTREVISTADO: É, você tem que... por isso que para fazer esse tipo de trabalho dos dois, como eu falei também, você tem que ter já uma experiência musical muito grande pra você saber a hora de utilizar bem o ar para o tenor ou/e para o baixo. Porque se você não tiver essa experiência musical, você vai ficar perdido e aí você começa inverter, ou seja, eu estou tocando tenor ao mesmo eu penso que estou com o baixo e aí no baixo você pensa que tá com o tenor, então você fica perdido. Então você tem que ter consciência dessa parte de respiração, dessa parte de timbre, então pra isso você tem que ter muito tempo de música, não é chegar no primeiro ano, segundo, terceiro e ficar cobrando isso não! É muito tempo mesmo, ou seja, trabalha um curso só com um instrumento aí depois você vai se dedicar a

outro instrumento porque você já tem toda a experiência de história, de física do instrumento para poder você entender o que é um timbre, entendeu? [A: Tá certo!]

ENTREVISTADOR: Quais são as principais diferenças técnicas que o senhor acha pertinente ao tocar nos trombones baixo e tenor?

ENTREVISTADO: *Essas diferença, tem muito a ver com o repertório, entendeu? Tem muito a ver com repertório. Porque eu já... na minha vida de trombonista eu já peguei, eu não peguei o alto, mas eu já fiz parte de primeiro trombone com o trombone baixo, botava só o bocal diferente e já fiz parte de trombone baixo com o trombone tenor porque nas condições não tinha no momento condições de ter os dois, aí então você tinha que se virar, entendeu? Isso aconteceu comigo, eu não sei se acontecer com outro vai dá certo, mas comigo...agora foi muito esforço pra poder dá certo. [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: No caso do desenvolvimento técnico né...o senhor muda a sua abordagem, no caso, no que diz respeito a articulação com a língua do trombone tenor para o baixo?

ENTREVISTADO: *Eu confesso que nunca me preocupei onde a língua tá quando eu tou tocando. Eu só me preocupo em ter um bom som e uma boa afinação. [A: tá!]*

ENTREVISTADOR: Quando o senhor trabalha aspectos técnicos referente a chave, o senhor trabalha no tenor ou no baixo ou nos dois?

ENTREVISTADO: *Não! Eu primeiro. sempre primeiro no tenor a parte da chave, que é importante a gente conhecer essa parte técnica do...do...do outro instrumento que quando você tem uma chave é outro instrumento, quando você tem um baixo são mais outro instrumento. Então é importante você é...trabalhar bem esses instrumentos que aparecem num instrumento só. Agora a parte é...mecânica, isso aí infelizmente eu nunca procurei trabalhar, infelizmente se quebrar a minha chave eu tou perdido. [A, B: risos] É como carro, eu não sei mexer em nada, mas se... agora eu sei qual o motivo...o objetivo dela entendeu? Que realmente é importante a gente trabalhar essa questão da chave e toda a extensão dela, tanto no baixo quanto no tenor [A: No caso o senhor trabalha separadamente, tenor trabalhar a questão de chave se o senhor precisar e no baixo vai trabalhar...] Nas rotinas eu trabalho mais [A: hunrum!] Toda rotina minha eu incluo o estudo da chave, tanto no baixo quanto no tenor, entendeu? Pra no momento que precisar utilizar bem. [A: tá.]*

ENTREVISTADOR: No caso de afinação...como o senhor trabalha a afinação nos diferentes trombones que toca?

ENTREVISTADO: *A minha preocupação maior pra afinar no trombone é conhecer bem a série harmônica. No momento que você conhece bem a série harmônica, você vai tá muito próximo de tocar afinado com o trombone, ou tenor ou baixo, mas é um ponto que eu como profissional eu só vim ver isso depois de muito tempo, ninguém falou isso pra mim durante o*

meu curso de bacharelado, nem muito menos cinco anos depois, enfim...Depois que eu terminei o curso, eu acredito que uns dez anos depois foi que eu comecei a ler e ouvir falar de série harmônica. Então eu acho que um trombonista hoje, primeiro ele tem que dominar bem a técnica da vara, técnica do instrumento pra ir falar de afinação e saber qual é a série harmônica no instrumento. Porque se ele começar trabalhar isso bem no início, ele vai ficar meio perdido porque ele vai fazer correções desnecessárias, invés de fazer uma correção bem curtinha, ele faz longa, aí só porque tem que fazer. Não! Ele tem que conhecer, pra ele tocar afinado, ele tem, primeiro ele tem que ter uma boa experiência musical pra saber o que é alto o que é baixo e depois conhecer bem a série harmônica do trombone e aí sim. E junto a isso ter uma boa embocadura, né... é... equipamento eu nem falo, de repente o cara pode estar com um instrumento mais velho, mas feio do mundo, mas ele consegue tocar bem, afinado e ter um bom som. Não falo em equipamento não, eu falo na questão técnica de conhecer isso aí, boa embocadura, é.junto a boa resistência, estudos diários, aí você vai ter uma boa afinação no instrumento. Mas não adianta você ter o melhor instrumento do mundo se você não conhecer nada disso.

ENTREVISTADOR: É.. na literatura a gente o termo *doubling* né...traduzindo para português seria dobrar para pessoas que tocam mais de um instrumento, mesmo sendo da mesma família, então o senhor utilizava algum outro termo para se referir a isso?

ENTREVISTADO: *No início a gente pensava o termo era "Tu-ki, tu-ki, tu-kin" , "Du-gui, du-gui" aí hoje já tem umas ideias de 'dá-ga, dá-ga. dá-ga' , 'tá-ka, tá-ka', entendeu? [A: Mas eu digo no... na questão tocar mais de um instrumento, a pessoa que toca mais de um instrumento teria um termo para se referir a ela?]* Não! *Eu uso a mesma técnica para os dois para fazer com o tenor e para fazer no baixo, eu uso a mesma técnica. Eu não penso, comigo, eu não penso noutras ideias não, eu uso a mesma técnica. E até agora comigo tem dado certo né?* [A: É, mas esse termo no caso é...se refere, vamos dizer, a pessoa que pratica né.. o ato de tocar dois instrumentos que as vezes as pessoas chamam multi instrumentista, por exemplo] [B: Você fala da mesma família né?] [A: É, da mesma família ou de famílias diferentes, então utiliza esse nome *doubling* para se referir a pessoa que, por exemplo, o senhor pratica *doubling*, que toca - A, B: "*trombone tenor e trombone baixo*"] [A: Em português seria dobrar] [B: dobrar.] [A: teria algum outro termo que o senhor..?] [B: Eu nunca usei, pra esse fim que você tá falando, não, o termo que eu usava, eu sempre pensava assim, eu toco os dois, eu nunca pensei nessa palavra aí entendeu? Pode até ser uma palavra atual, mas de lá pra cá, desde que comecei não, eu toco os dois, o tenor e o baixo, mas o alto não, o alto como eu falei foi só uma experiência e eu corri.] [A,B: risos]

ENTREVISTADOR: Quais as maiores dificuldades que você encontra em tocar trombone baixo e tenor?

ENTREVISTADO: *Primeira dificuldade que eu acho que o caba tem que superar é a força de vontade. Se ele tiver força de vontade, se ele tiver perseverança, se ele tiver um objetivo ele vai continuar estudando os dois, agora se ele não tiver, ele vai sempre encostar ou um ou outro, aí... aí vai passando o tempo e termina passa um ano, dois e ele não fez nada, entendeu? Então eu acho que ele, primeira coisa ele tem que ter um projeto, porque ele quer estudar os dois, não é? dentro, nesse projeto, ele tem que ter um objetivo, onde ele vai chegar e tudo, sempre cam... paralelo com essa força...ele não vai...porque é difícil. Se tocar um trombone já é difícil, imagina tocar os dois né? E dentro dos projetos que o cara... eu tinha uma época que de manhã eu estudava o tenor e a tarde eu tinha que estudar o baixo porque eu ia pra orquestra que eu tocava trombone baixo na orquestra. Agora eu tinha o quê? Eu tinha esses projetos, eu tinha o projeto de fazer recitais com o trombone tenor e o projeto de tocar o trombone baixo na orquestra, então eu tinha que está trabalhando sempre os dois. [A: Era uma necessidade né?] [B: É!]*

ENTREVISTADOR: *É... você já tocou trombone em uma ordem em que se sentiu desconfortável, por exemplo, ah eu sou acostumado a tocar tenor depois baixo aí invertia essa ordem...?*

ENTREVISTADO: *Já, já... já teve, e até de surpresa assim, entendeu? Até de surpresa, já tive... e é complicado, aí por isso que eu digo a você; pra fazer esse tipo de malabarismo você tem que ter uma certa experiência [A: Hunrum!], não adianta o caba que nunca fez e começar a estudar e " ah, pode chamar, eu vou agora no baixo, eu vou agora no tenor" é complicado.*

ENTREVISTADOR: *Nesse caso aí, para alguém que já tem experiência, quais as soluções você aconselharia de como se prepararia para uma situação como essa?*

ENTREVISTADO: *É, você...veja só, eu sempre durante todo esse meu tempo de música eu nunca pensei em ser perfeito, porque perfeito só existe Deus. Então você tem que relaxar enfrentar a situação e lembrar de tudo que você já fez, de todos os estudos que você fez, ou no tenor ou no baixo e enfrentar, agora enfrentar com responsabilidade, saber a hora que você vai colocar determinada potência para um determinado trecho, entendeu? Aí você vai trabalhar mais, porque você vai pensar mais, vai concentrar mais, entendeu? Do que você simplesmente pegar o instrumento e sair tocando na doida aí, não! Você tem uma cabeça muito bem preparada porque pode acontecer o erro e você tá preparado psicologicamente para enfrentar esse erro [A: Hunrum!], porque se não você desmancha tudo, certo? você nunca mais vai querer ser chamado ou as pessoas não vão chamar e se alguém querer chamar você vai se esconder pra.. com medo. Então é melhor você está bem preparado psicologicamente para essas situações, entendeu? [A: Hunrum!]*

ENTREVISTADOR: *Como você prepararia um recital em que você tivesse que utilizar esses instrumentos? Quais aspectos você considera mais importante a se trabalhar no momento de preparar um recital?*

ENTREVISTADO: *É...a organização pra você fazer um recital usando esses dois instrumentos, no mínimo de três a quatro meses e sempre fazendo a rotina e a programação do recital como eu falei antes; é... eu boto sempre duas...começo logo com o tenor, duas peças, pode ser até uma e intercalando com o pianista. Pra poder nesse espaço que eu vou intercalando com ele, eu vou me preparando com o outro bocal pra o outro instrumento, entendeu? E isso eu faço durante os três meses porque as vezes você vai tocar uma vez só, mas essa vez que você vai tocar, ela pode te levar ao máximo da tua vida profissional ou pode descer também. Então, por isso que eu acho que uns três meses você...ou quatro dá pra você se preparar pra um recital utilizando os dois instrumentos. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: *Agora a gente vai falar um pouquinho dos trechos professor! Ao observar os trechos musicais retirados de cada peça do recital que irei fazer! No caso, o que o senhor considera essencial trabalhar em cada um desses trechos para resolver as questões técnicas.*

ENTREVISTADO: *É... eu tou vendo aqui que você me deu "Criação nº 2" de Flávio Fernandes, no 23, 24, eu acho que no compasso 26, no "Piu mosso" aí tem esse destaque aqui. Esse trecho aqui ele é cromático, então você aí, você tem que ter trabalhado cromatismo pra você tocar essa parte técnica. E a obra que ele fez, a Criação nº 2, ela tem muito a ver com o maracatu, então você tem que... é... é... utilizar bem esses ataques que ele coloca que dá ênfase pra representar bem o maracatu, certo? E como eu falei, não só cromatismo e trabalhar a questão da chave para utilizar bem a chave pra afinar bem também, a chave né? E...essas notas graves, então, ou seja, você vai trabalhar cromatismo, o grave né? utilizar bem a chave e pensar no estilo que ele escreveu que é o maracatu. Isso tratando-se da "Criação nº 2", no compasso 23, 24, 25, compasso 26, do 26 até o compasso 32, 33, 34. [A: Tá!]. A de José Siqueira, na peça de José Siqueira que você botou aqui, "Três estudos para trombone". Aí tem um trecho que aparece aqui com um pequeno trinado, compasso alternado [A: Terceiro estudo!] É...terceiro estudo, e ele escreveu um trecho na clave de sol, aí vem a pergunta: Porquê ele botou clave de sol? Você sabe porquê? [A: Por causa da região!] É... da região, mas que na época eu tenho certeza que ele não sabia que poderia colocar clave de dó [A: hunrum!] É...se você me permitir eu vou fazer uma observação dessa peça em relação, tem um trecho que ele toca e se não me engano pede pra tocar com surdina. Nessa época dos anos 50, 60 muitas peças que coloca, que pediam pra a turma usar surdina, era mais pra abafar o som em termo de dinâmica do que efeito da surdina, entendeu? porque as vezes os músicos daquela época não tinha a técnica pra tocar "piano" como se tem hoje. [A: hunrum!] E nem os instrumentos também ajudava, então muitos deles que escreveram pra metais, particularmente pra trombone, eu acredito que pensava nisso aí. E eu vou mais longe ainda, porque eu fui tocar com um compositor atual e ele botou surdina. Aí eu falei pra ele: "rapaz, você pode...eu tou pedindo licença a você aí pra poder tocar esse trecho sem surdina". O COMPOSITOR: "vai dá certo?... que é muito piano". Eu digo: "escute"! Aí quando eu toquei, ele disse: rapaz, eu gostei. Eu digo: "tá vendo aí? Você botou surdina pensando que o trombonista não tocava o piano que você tava querendo". Ele disse: "E foi mesmo". E é uma obra que você toca junto com o coral, entendeu? Então...a essa, essa...isso é uma observação minha que eu acho que tem sentido. E nesse trecho aqui do...do... voltando aos três estudos,*

né? começa com um trinado que é muito interessante e muito staccato também e como eu falei, aí esse trecho é agudo né, ele pega uma extensão boa pra o instrumento, mas lá no agudo pega o ré e depois vai nos graves aqui do...do...usando a chave, quando tem uma pequena cadência também que vai ralentando e usando a chave. Então aí o cara tem que ter um conhecimento bem da chave né? e dos graves também. Não é uma peça pra ser tocada no trombone baixo, apesar de aparecer essas notas graves aí, entendeu? Tem que ser trombone tenor mesmo. E essas outras aqui pra trombone alto eu confesso a você que não conhecia, estou vendo agora, pela estrutura que está escrito aqui é muito interessante os efeitos, eu acredito que é muito interessante aqui os efeitos que o compositor pede, não é? Ele aqui, eu acredito que usa técnicas extremamente difícil, o trombonista deve ter muito conhecimento, não é qualquer um que tá começando que vai... Isso aqui já é pra trombonista muito mais experiente. Essas duas peças. E essa outra aqui é pra três trombones né? [A: É!] e percussão! Essa é muito mais complexa ainda que usa tenor também, o baixo e o alto né? [A: É!] Eu gostaria até de ouvir e assistir é... essa performance pra poder...acho muito interessante, pela estrutura que eu estou vendo aqui. Isso foi pesquisado mesmo com os trombonistas. [A: Foi!] Não foi uma peça feita em computador não. E ele trabalhou junto com os três trombonistas. Tem uma peça de Widmer, inclusive eu toquei com a sua orquestra o ano passado que quando ele fez essa composição, ele fez pra mim porque na época eu...eu estudava...eu tocava na Bahia na orquestra e estudava muito lá na escola de música da Universidade Federal da Bahia. E como ele era professor, ele sempre passava na sala que eu estava estudando. E eu sempre levava os dois instrumentos, o baixo e o tenor. Aí uma vez con... ele: "Professor! Porque o senhor não faz uma composição que o trombonista toque os dois instrumentos nesse concerto?" E ele fez aquele concertino que eu toquei lá na...com a Orquestra Sinfônica do Município de João Pessoa. Eu não sei se você tava presente! [A: Tava!] Pronto! Então, aquela peça na verdade ela é escrita para tocar com os dois instrumentos [A: E é?] É! Porque tem um trecho grave, apesar de não ser muito grave, mas ela, a ideia é você tocar com o trombone tenor e o trombone baixo porque você vai ver a questão dos graves e a questão do timbre [A: Do timbre! Tem versão dela pra trombone e piano?]. Não! Só pra trombone e orquestra mesmo, porque logo depois eu fui pra João Pessoa aí não tive mais contato com ele, inclusive, é...eu peguei essa peça, a grade que tava comigo, depois falei com com uma amiga dele, professora aqui [UFPB], professora Ilza Nogueira e a gente copiou e ela junto com a família dele tá pra editar, entendeu? [A: Hunrum! Certo!]

ENTREVISTADOR: Caso você esteja preparando um recital em que você use os dois instrumentos e em um determinado dia você no meio dessa preparação, você só tenha tempo pra estudar um deles? Qual você escolheria o baixo ou o tenor?

ENTREVISTADO: O tenor. Agora, estudando bem, não é? Porque quando você for pegar o baixo, você já tem trabalhado toda a coluna de ar, você já tem preparado embocadura, apesar de ser diferente com o bocal pra o baixo, mas você já tá...você já tá aquecido. [A: Hunrum!] Então, aí se você tiver uma emergência pra pegar o baixo já vai ajudar, mas que não é o correto. O correto também é você se preparar o baixo também, entendeu? [A: Tá certo]

ENTREVISTADOR: Professor, eu queria deixar aqui o meu agradecimento pela sua participação nessa pesquisa e será com certeza de muita contribuição, tendo em vista que você é um dos maiores representantes da história do trombone aqui no Brasil. E espero que o senhor tenha gostado da entrevista, das perguntas, se quiser ficar com as perguntas, pode ficar também.

ENTREVISTADO: *Eu é quem agradeço você me procurar e com maior prazer desse seu projeto aí, desejo sucesso, vá com muita calma, porque tem muitos quesitos aí pra você acertar aí, escrever, mas é isso aí. Eu acho que na síntese desse trabalho vai lhe ajudar e vai ajudar a gente também. Não só a minha participação, mas com certeza de outros colegas que estão contribuindo pra esse trabalho, certo? Muito obrigado mesmo! Precisando, estamos sempre às ordens.*

ENTREVISTADOR: Tá certo! Muito obrigado!

ENTREVISTA Nº 5

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente, mestrando em música do PPGM/UFRN

Entrevistado: Jean Márcio (Professor de Trombone da UFCG)

Dia: 11/10/2019

Horário: 16:30hrs

Duração: 1:46:32 hrs

Local: Chácara dos Prestadores de Serviço da UFCG

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

Sobre a pesquisa

ENTREVISTADOR: Boa tarde Jean. Inicialmente eu vou apresentar um pouquinho sobre o contexto da minha pesquisa que está sendo desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte no PPGMUS/UFRN e está direcionada no sentido da preparação de um recital utilizando os trombones baixo, tenor e alto por um único trombonista com obras de compositores Brasileiros do século XX e XXI. As peças são a “Música para trombones e percussão” – que tem os três trombones, baixo, tenor e alto na obra, “Música para trombone nº 4” – que é uma peça para trombone alto, essas duas obras são do mesmo compositor, Estércio Marquez; a “Criação nº 2” de Flávio Lima e “Três Estudos para Trombone Tenor” de José Siqueira. Então, o objetivo do estudo é compreender e discutir estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com a execução dessas obras. Então o intuito dessa a entrevista é obter informações sobre a prática de mais de um trombone para a preparação de um recital por outros profissionais que fazem ou já fizeram isso. Essas informações obtidas serão relacionadas com minha experiência durante o processo de preparação do recital e com a literatura que trata desse assunto. A entrevista é de caráter semi-estruturado então eu vou fazer....tem algumas perguntas que eu já trouxe pronta e algumas perguntas...eu posso fazer algumas intervenções

durante a entrevista, como você pode fazer...comentar coisas que você acha que vale a pena serem acrescentadas.

ENTREVISTADOR: Então eu gostaria de algumas informações, seu nome completo, idade, a formação e grupos que você atua.

ENTREVISTADO: *Muito boa tarde Rogério. Eu me chamo Jean Márcio Souza da Silva, tenho atualmente 40 anos, 25 anos dedicado sistematicamente ao estudo do trombone, da tuba. Minha formação compreende uma preparação um pouco, que eu considero muito sólida apesar de não ser certificada, um preparação de pré-vestibular com o professor Radegundis desde 1994, aos 15 anos até entrar pra faculdade. Depois um bacharelado de trombone que comecei com trombone tenor e logo eu passei pro trombone baixo. Depois um bacharelado em tuba, iniciado em 2004 e encerrado em 2007, um mestrado iniciado em 2005 e concluído em 2006. Sou atualmente professor da Universidade Federal de Campina Grande onde leciono trombone, tuba, bombardino e prática de conjunto. Sou membro do Camerata Shoffar que é um grupo de trombonistas onde toco trombone contrabaixo. Formei atual..., tenho um trabalho com uma big band que é a Campina Jazz band, um trabalho com a Orquestra Atos de Louvor que é da Assembleia de Deus onde toco trombone...os trombones né...trombone tenor, trombone baixo e trombone contrabaixo. E formei mais recentemente esse esse semestre um grupo chamado Caruá Grupo de Metais que...onde eu toco trombone contrabaixo numa formação...essa primeira formação inicial tem um trombone tenor, um trombone baixo, um trombone contrabaixo e uma tuba, um Low Brass mesmo. Verb. praticamente Low Brass. Então, são as coisas que eu faço atualmente. [A: ok!]*

ENTREVISTADOR: Há quanto tempo você, no caso. toca trombone e quando você começou a tocar outro instrumento da família?

ENTREVISTADO: *Certo. Eu toco trombone já desde os 12 anos, aí você faz a média de tempo, estou com 40. E comecei a tocar outro instrumento fora o trombone com....acho que o primeiro contato assim de fazer...de tocar tuba foi com 18. Eventualmente, uma ou duas vezes por semana eu pegava a tuba porquê tinha a coluna de ar e também eu gostava do som da referência do som e pegava e tocava também. E assim, de doubling eu posso dizer que assim eu tava tocando os...até 16, 17 anos só trombone tenor e depois eu começo a pegar de vez em quando emprestado o trombone dos meus amigos; o trombone baixo, e comecei estudar até que eu mudei. Eu já era primeiro trombone da orquestra do departamento juvenil e depois eu passei a tocar trombone baixo pra fugir do negócio que o pessoal tocava trombone baixo que era...não conseguia tocar agudo. Eu já tocav...era...tinha sido solista do Bolero de Ravel. Aí depois disso, foi um marco pra mim, aí é que eu fui dedicar só a carreira de trombone baixo pra não ser o cara que foi tocar trombone baixo porque não conseguia fazer as coisas de trombone tenor direito. [A: Quais trombones você estuda e toca com mais frequência hoje?] Trombone baixo e contrabaixo. [A: ok! Qual referência você teve para essa prática de dois trombones?] A minha primeira referência foi o próprio professor Radegundis porque tocava trombone alto, trombone tenor e no trombone tenor ele tirava um som também do registro do trombone baixo muito consistente. Essa foi a primeira referência de...que ele falava que quando ia estudar, precisava tocar um concerto de trombone alto, ele fazia as rotinas de estudar no trombone tenor, mas ele passava mais tempo com o alto. E depois um informação dada também por ele de um grande multi-instrumentista da nossa região que chama Mavíael Celestino e a gente teve a oportunidade, nesse momento eu queria fazer esse processo mais delicado de fazer uma faculdade de trombone....de tuba já depois de ter feito a*

de trombone e permanecer tocando trombone. Eu fui aconselhado a procurar conversar com o professor Mavíael que me explicou várias coisas, me gerou uma base muito sólida pra mim de como fazer esse processo. [A: ok!]

ENTREVISTADOR: *Quais as características do equipamento você recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e optasse por estudar o trombone baixo e o alto?*

ENTREVISTADO: *Tá. Do trombone alto, é...eu não toco trombone alto, mas eu posso falar das pessoas que eu convivo. Você procura não necessariamente um bocal do mesmo tamanho, mas uma borda que seja...que você ache confortável e esse seja de boa procedência de construção de afinação, isso sobre o trombone alto. Sobre o trombone tenor aí eu posso falar umas coisas mais específicas. Se você quer fazer o trombone baixo, exemplo que o professor Renato Farias fazia, ele tocava trombone baixo 80% do tempo e 20% do tempo trombone tenor no começo da carreira. E nos anos...no começo dos anos 2000 ele troca isso, ele passa a fazer 80% do tempo no trombone tenor e 20% do tempo trombone baixo. Aí o trombone baixo dele mudou né...o trombone tenor dele era desde a época que ele tocava trombone baixo e tenor, o trombone tenor dele era mais robusto pra poder segurar mais o som, tava num instrumento que tem uma campana bem mais sólida, um bocal mais pesado pra poder segurar a vibração mais que ele tem muita força e o trombone baixo era o trombone baixo pesado, passava muito tempo tocando. Depois quando ele passa a tocar mais...passar mais tempo no tenor o trombone baixo dele muda, ele passa a tocar com um trombone baixo bem mais leve, um bocal bem mais...com menos massa porque segundo ele ajudava a propagar mais porque ele já não passava tanto tempo com o instrumento, então isso ajudava mais. Então eu aconselho, se você não vai viver profissionalmente de trombone baixo, eventualmente tocar, eu aconselho um instrumento de...mais leve, um instrumento de entrada mais leve, não precisa ser um bocal grande de mais, um tamanho aí entre, a partir de tamanho 4, você vai está bem encaixado no mercado porque você vai trabalhar timbre. A exemplo de outros grandes trombonistas que não tocavam com instrumentos tão pesados como Douglas Yeo e o pessoal na França e na Europa que necessariamente não tocam com um instrumento tão grande. [A: Hunrum!] Né? As vezes ele é grande mas o instrumento é fácil de produzir som, é um instrumento com um metal mais leve e não...as vezes não é tão largo né.... Ou como grandes trombonistas que tocam trombone tenor e trombone baixo e contrabaixo ah....Ben Van Dick, ele toca com um instrumento, um trombone baixo bem mais leve. Aqui no Brasil que toca trombone baixo e contrabaixo, o Ricardo Santos, ele toca com um trombone bem levinho também e não é porquê não tem a força e idade pra fazer isso, mas é porque é uma questão de economizar energia, e tal. Então eu recomendaria isso, se você vai passar mais tempo com o trombone tenor veja um trombone baixo que não seja muito pesado de uma....e quando eu falo pesado as pessoas se confundem com peso físico, mas peso de tirar som e de resistência pra tirar som e um bocal que não precisa ser tão grande. Até porque mesmo o pessoal de trombone baixo já não toca mais com bocais tão grandes, o repertório ficou muito mais agudo e essa questão de timbre e de tirar grave não depende tanto do tamanho do bocal, é da técnica mesmo. Essas são as minhas recomendações. [A: ok! Então, só resumindo... qual seria o critério de escolha desse equipamento?] Você determinar qual é o tipo de trabalho tem e a partir dele... qual 'é a sua prioridade? Com o quê que ganha dinheiro pra se sustentar, aí você vai escolher um equipamento adequado pra isso. Ou se você toca trombone tenor numa gig de...com o trom...com um naipe pequeno e trompete, você vai procurar um trombone tenor mais fininho pra poder timbrar com isso, se for numa big band tem essa característica. Se for tocar sentadinho numa orquestra sinfônica, você tem já mais uma opção de ter um instrumento mais largo, mais pesado, mais robusto. E assim por diante. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: Em qual momento do aprendizado do estudante de trombone você o consideraria apto a iniciar o estudo de outro instrumento da família, além do seu instrumento principal?

ENTREVISTADO: *Eu refleti sobre sua pergunta bastante... A minha primeira colocação seria pelo menos 1 ano e meio a 2 anos, depois que ele tem uma boa e sólida formação da digitação, como com o livro de Gagliardi, vai fazer toda essa parte de digitação. Mas eu penso que vai variar de pessoa pra pessoa, pelo menos 1 ano e meio, porque vai dá tempo dele ser apresentado a todos esses contextos base da digitação... formar o ouvido dele e aí ele começar a ter contato com os outros instrumentos. E pra isso eu cito o que tem sido feito com um trabalho muito sólido em... pela.... em Mauá pela Marinha, onde ele tem a banda lá e fazendo seis meses de eufônio, todo mundo começa no eufônio e depois passa para o trombone e depois ele fica...com o pessoal que tem mais habilidade com o eufônio fica com o eufônio e o pessoal que tem mais habilidade com o trombone, fica com o trombone. Mas ele fica revezando e também o que é feito em algumas bandas de música. Quer tocar trombone mais começa tocando eufônio porque não tem braço pra alcançar..., o próprio professor Radegundis começou tocando bombardino...eufônio na banda, e depois é que ele passa pro trombone. Então, eu diria a mesma coisa pro trombone... (incompreensível) começa pelo trombone tenor, faz a digitação, faz funcionar, e depois que tá isso bem sólido...um ano e meio... termina um livro de base sólido, que eu estipulo entre 1 ano e meio..., você começaria a ter contato com outro instrumento. Ou migrar pro trombone baixo que vai estender seu estudo e/ou começar a estudar trombone alto. [A: ok!]*

ENTREVISTADOR: Agora a respeito de estudos de rotina. Como você organiza seus estudos de rotina nos diferentes trombones?

ENTREVISTADO: *Certo. Isso é uma pergunta muito legal. É.. tem uns...tem aproximadamente 15 anos que eu venho pesquisando outras formas de fazer rotina. E primeiro eu precisei entender o que é aquecimento... o que é rotina né? É... o aquecimento você...eu entendo que eu posso fazer basicamente com qualquer coisa. O que não me impede de em outro horário, quando eu não tenho tempo de estudar minhas rotinas...eu..., que compreende fazer o trombone horizontal...o equivalente a nota longas ou coisas que correspondam a isso. O trombone vertical com flexibilidades e o diagonal que são escalas e arpejos, inclusive, repertório. Então, eu faço a minha...nas minhas rotinas né...eu tenho um momento que eu fazia a mesma rotina para os dois, três instrumentos; o trombone baixo, tenor, o trombone contrabaixo e a tuba e teve momentos onde eu fazia...é... fazia um rotina de estudar sempre começando pelo instrumento que passava mais tempo estudando que era o trombone baixo e depois eu estudava contrabaixo ou tuba ou trombone contrabaixo; ou tuba e trombone contrabaixo. Toquei isso até chegar num formato que funciona bem, mas muitas vezes eu pego coisas que eu tenho que tocar e estudo de forma a cumprir esse papel de...horizontal vertical e diagonal. Então, eu estudo escalas em todos os instrumentos sempre...é um fundamento que eu sempre faço. Mas aí, mediante...tipo eu tô precisando fazer um pouco mais de nota longa. Então eu faço umas escalas com mais espaçadas, com dois tempos de duração ou com grau conjunto ou sem separar ou até em colcheia, mas sem separar. Por exemplo: fazer (1 - solfejo de escala em grau conjunto em grupos de 3 notas; 2 - solfejo de escala em terças ascendente e descendente) e depois graus disjuntos de cima pra baixo, de baixo pra cima. Então, as vezes pegar uma melodia (Solfejo da 1ª frase do concertino de Ferdinand David) E invés de eu fazer essa frase em staccato, eu faço tudo legato e mais lento (solfejo do mesmo trecho em legato). E faço em várias tonalidades*

(solfejo do mesmo trecho em outras tonalidades) Isso vai ter algum contexto de verticalidade e...aí vou pegando trechos de música pra fazer isso e coisas que eu poderia já estudar. Então, eu as vezes tanto faço rotinas mesmo de estudos específicos e as vezes eu faço em um e já não faço em outro. Eu vou fazer o mesmo contexto só que aplicado a algum estudo ou as vezes um Rochut ou Brad Edwards ou Lip Slurs ou pego um trabalho de Gagliardi e faço. Ou uma peça mesmo que eu estou estudando e faço pra ela ter um resultado de estudo né...de....botar o meu som no lugar, ou uma escala mesmo e flexibilidade. Sistemáticamente se eu pegar qualquer instrumento, escala sempre...e sempre uma flexibilidade, mais base...mas eu faço porque isso ajuda os registros bem. [A: ok!]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a embocadura! Como você descreveria a pressão que você faz com o bocal ao tocar, no seu caso, trombone baixo, contrabaixo e tuba?

ENTREVISTADO: *O que é mais diferente é a tuba porque ele não é cilíndrico, ele é mais cônico né...e mesmo que fosse o mesmo bocal...que eu nunca usei um bocal...o mesmo, usei um bocal pra cada instrumento, é...tem uma diferença de pressão enorme que eu já percebi também conversando com o pessoal de eufônio. Então, esse é o que tem mais diferença. Do trombone baixo...pro trombone....trombone baixo pro contrabaixo, ahh...são bocais..dois bocais diferentes, inclusive, com bordas diferentes porque eu me adaptei muito bem com a borda de...testei os dois bocais e esse segundo que eu testei me adaptei muito bem e assim...eu não tive necessidade de procurar o mesmo tipo de borda. Mas são tamanhos bem distintos. É...eu percebo que a pressão num instrumento muito mais comprido como o contrabaixo é...ela é muito diferenciada, podendo você até afinar sem mexer a vara você fazer...ter uma variação de afinações muito grandes. O que é muito bom pra várias coisas e muito ruim pra várias outras. Porque você precisa saber exatamente, o quê que você tá procurando do ponto de vista de som? Então, a diferença de pressão é muito distinta e eu resolvo isso estudando coisas lentas. Todo dia eu estudo coisas lentas nesses dois instrumentos, mesmo coisas que eu já toco, mas eu tenho...quando eu vou fazer a transição e quando eu tava tocando recitais que tocava os dois, e eu fiz isso algumas vezes, é...eu conseguia um bom resultado fazendo primeiro o que eu já tocava sempre que é o trombone baixo e depois fazendo peças que tinham uma exigência de fraseado eram mais melódicas e graus...com mais graus conjuntos, como peças de ligação pra fazer. E eu recomendo isso também, você fazer as conexões com peças que tenham menos intervalos, menos saltos ou que sejam regiões mais medianas. A região, por exemplo, de vibração mais parecida do trombone baixo e do contrabaixo que também eu tinha feito isso com....o...como é que é o nome dele? Adnilton Soares, quando ele estava tocando...começando a estudar trombone alto, eu tava falando pra ele a mesma coisa anos depois eu venho aplicar com o trombone baixo. Que tem regiões em comum, mas são o mesmo harmônico, mas não são do mesmo jeito. Então, por exemplo, o trombone alto você tem o Sib que é...vai tá na primeira posição também, mas são quase...no trombone tenor ele é um harmônico principal da série, no trombone alto ele é a quinta. Então...mas eles são mesma região, mas tem pressões de vibrações diferentes, então, você precisa se acostumar com a vibração. No trombone contrabaixo você tem o Fá da série harmônica de Sib, do...(inaudível) O fá da série harmônica de Fá maior que é campo fundamental e o Fá do trombone baixo que é da série harmônica de Sib. Sib, esse Fá é quinta...no trombone contrabaixo esse é fundamental. É o mesmo som, a mesma frequência, mas sensações físicas muito diferentes. Então, eu uso isso pra comparar que não é o fato de você usar a mesma nota, mas entender funções. Então, você tem que estudar, por exemplo, o Mib com a região de vibração do trombone alto da mesma forma usa no Sib lá...o Sib da 1ª posição, pra você entender como a base de referência de onde seu corpo vibra. Então, ele*

pode ser....ele tem uma transposição física, mas ele vai vibrar como uma quinta também. E aí a mesma coisa pra mim, eu vou lá e toco um Dó, esse dó, ele vai ter uma sensação física muito confortável como eu tenho lá pro Fá, que é inclusive indicado, os livros de iniciação do trombone, normalmente, esse harmônico Fá como quinta...porque ele é mais fácil de você propagar som. Isso foi um caminho que eu usei pra poder medir essa diferença, inclusive, de dia pra dia quando eu vou tocar. Se eu for tocar hoje, pegar pra tocar, eu toco....essa nota serve pra eu medir essa...como é que tá a vibração...se ela tá...se eu fiz muito esforço com um...e eu faço um arco desenvolvimento...começo com menos esforço, faço mais esforço e depois vou reduzindo até parar e depois mudar pro outro instrumento. E começo geralmento com essa nota que pra mim é uma ponte de ligação forte. O Dó, tocando nessa região, ele tem uma referência muito boa. Ou um Dó e dependendo do dia até o Fá mesmo...aí ele vai me dizer como é que meu corpo tá respondendo. Mas a vibração é mais lenta nesse instrumento maior, porém eu posso afinar mais fácil num lugar só dependo do que eu tiver no ouvido. Inclusive até agudíssimos fica muito mais fácil fazer porque ele é um tubo muito grande e é uma coisa que eu não sabia e que as pessoas não têm escrito em nenhum lugar, mas que tá em comum com a trompa. Porque é um tubo muito comprido, ela toca vários agudos em regiões harmônicas que, por exemplo, o trompetista não usa porque a gente considera com coisas assim que os harmônicos não são tão ajustados....que é um instrumento do tubo bem menor, mas preciso...e o trombone tenor e o trombone alto a gente usa em lugares bem definidos. No trombone contrabaixo a gente usa em lugares bem mais alternativos pra ter um...e ter com uma qualidade de som muito boa, assim como o trompista faz. **[A: Ok! No caso, você aplica a mesma pressão no lábio superior e inferior ou são pressões diferentes? São pressões diferentes. Ahhh...o professor Alciomar fala sobre isso né...foi uma das primeiras pessoas que eu vi comentando sobre isso né...que isso tem a ver com a construção da sua musculatura, a sua postura. É...tudo isso vai modificar aonde você tem mais apoio né....se os dentes são protraídos, se eles são...mais comumente o da frente ele é...ele aparece mais...os de baixo estão mais pra trás, tem gente que tá igual e tem gente que é o contrário né...o queixo é mais pra frente [A: Hunrum!] E tem gente que é no...tem uma arcada dentária normal, mas ele resolve tocar fazendo assim (gesto). A gente tem um exemplo desse lá em João Pessoa que é o Pedro Wellington de Alexandria. Ele protraí a arcada dentária dele pra frente, a inferior. E tem umas pessoas que arrolam os lábios normalmente de cima pra baixo, né...então o de baixo arrolam pra dentro e o de cima pra fora. Isso é o que acontece bem comumente, não obrigatoriamente é...como forma a regra única, mas existe as pessoas que arrolam ao contrário e existe pessoas que arrolam os dois. Eu não conheço ninguém assim, mas o Alexandre Magno me falou que o Andrei Halamov que é um russo que vive nos Estados Unidos faz isso. Eu arrolo de forma mais tradicional, então pra fazer isso, eu sinto que o apoio é mais na parte de cima. Tanto no trombone baixo...então quando eu tocava trombone tenor, trombone, baixo e contrabaixo. A diferença é que quanto maior o bocal, eu percebo que isso é mais vertical, a sensação lateral é mais vertical do que diagonal. Então é menos sorriso e mais assim (demonstração) porque os bocais tem...mesmo eu tendo o lábio mais grosso, mas os bocais são mais fininhos, eu preciso de mais carne. Então eu faço isso, eu sinto muito confortável, consigo fazer passagens que compreendem harmônicos fundamentais e harmônicos bastante agudos, então...de forma bem confortável e treino as coisas lentas. Mas, esse apoio que é a sua pergunta, eu sempre percebo que nesses três casos, mesmo com diferentes tipos de pressão, o apoio está sempre mais no lábio superior e os de baixo estão sempre arrolando. **[A: Hunrum! Entendi!]****

ENTREVISTADOR: A troca de bocais interfere de alguma forma na sua embocadura, na qualidade do som que é produzido nos diferentes instrumentos?

ENTREVISTADO: *Interfere, mas eu posso dizer que positivamente. Por que eu sinto, eu percebo que tocando em instrumentos maiores um ganho de harmônicos e de reverbe grave, de reverbe de surround no trombone baixo, que é por definição não um instrumento grave, mas um instrumento com graves. Isso é uma coisa pertinente né...? o trombone alto um instrumento mais agudo, ele é construído mais agudo, o nosso trombone baixo moderno, ele é um trombone tenor que se expandiu. Ele ganhou registros, assim como você tem um violão, um violão com seis cordas e um violão com a sétima corda que faz baixos, mas ele tem graves, mas ele não é grave, ele tem graves. O trombone baixo moderno, ele não é grave e isso é... e isso é uma coisa era uma coisa que eu trabalhei muito pra tentar resolver ao longo dos anos e muitos trombonistas baixo trabalham pra resolver e hoje em dia parece que tem um certo consenso em resolver isso. Então, siim...existe uma diferença. Estudando todos eles um ajuda o outro, eu percebo isso e tenho conversado com outros trombonistas que me dizem que tocando trombone alto sentiram que o conforto ao tocar trombone baixo, as passagens agudas, até de grave mesmo, de ressonância melhoraram muito. Inclusive até o ato de escutar esse instrumentos mais agudos dá....melhoram sua ressonância e os graves também. Então...tocar instrumentos graves pro pessoal que não vive de tocar trombone baixo, mas toca eventualmente me fala que melhora muito a coluna de ar, a compreensão de uso do instrumento e que o trombone tenor não é necessariamente pra tocar agudo, você tem que tocar a extensão dele. O que caracteriza, na verdade, de um pro outro é o timbre, você vai procurar construir um timbre de trombone baixo, não é o fato de você tocar com o trombone, o instrumento que vai fazer ser trombonista baixo, é o timbre, a caracterização e cultura do timbre. E do trombone tenor, não é o fato de você tocar agudo, é o fato de você tocar com o timbre característico de trombone tenor. Então, sim, tem uma diferença e eu percebo que pra mim ela é associativa, do ponto de vista de embocadura e do ponto de vista de ressonância nos instrumentos, mas compreendendo que é muito mais de que o registro, tocar grave ou agudo, mas sim de característica de timbre, que eu percebo que.... eu recomendo que seja a principal coisa pra o instrumentista que toca dois ou três instrumentos, ele poder caracterizar bem. Quando vai tocar trombone tenor, ter som de trombone tenor, quando for tocar trombone baixo procurar caracterizar o som do trombone baixo. [A: Maravilha! Sua embocadura você considera que ela é afetada no primeiro instrumento quando você vai para o outro?] É, mas, como eu afirmei de forma positiva. Eu vejo que alivia a carga de tensão de está tocando num instrumento menor, né...assim...tem muito mais pressão. Então, alivia muito. E só quero comentar que tem...conversei mais recentemente com um cara extraordinário, uma referência de performance que é o Alex Klein, e ele toca algumas vezes por dia, ele senta e estuda meia hora, uma hora de fagote, porque segundo ele aumenta a pressão do ar e tal... e o instrumento dele de refinamento tem uma cobrança muito grande e de pressão, tal...mas ele fazendo fagote, ele disse que tem um resultado muito grande, muito melhor até de que fazer exercícios físicos pra ter mais ar. Eu recomendo isso também com o trombone tenor, trombone baixo.*

ENTREVISTADOR: **Ainda sobre embocadura. Você muda alguma coisa na sua embocadura ou move o bocal para melhorar a extensão ou outros aspectos da sua performance nos diferentes trombones?**

ENTREVISTADO: *Sim. Eu não pensava muito sobre isso, mas as pessoas me assistindo falavam que eu fazia e eu passei a ver alguns vídeos pra ver o que eu fazia. É...que as vezes eu mudo dentro de um instrumento só, especialmente do trombone baixo, eu percebo que isso acontece mais e eu entendo que isso tem a ver com negócio do trombone baixo não ser grave, ele ter graves. Então eu preciso ajustar alguns pivôs e aí ter uma verticalidade de abertura, onde eu percebo que minha boca está muito mais aberta e os lábios estão vibrando*

só na pontinha lá...pra poder fazer os graves, e inclusive fazer graves com pianíssimo e essas coisas...e nesses...quando eu estou fazendo esse tipo de coisa, eu percebo uma abertura muito diferenciada de quando eu estou no registro médio, agudo, onde é muito parecido com a época que eu tocava trombone tenor, muito mais estável, mais estático né...? E no trombone contrabaixo e na tuba, esse pensamento vertical é muito mais presente, né...? porque são instrumentos com tubos muito maiores e o rosto está muito mais relaxado, a pressão é muito menor, mesmo tocando agudo, mas a pressão é muito menor e a sensação é muito...pra mim, é de uma embocadura muito mais vertical. [A: ok!]

ENTREVISTADOR: Com relação a aquecimento. Em qual instrumento você sempre começa o seu aquecimento? Quando você faz seu aquecimento num instrumento você se sente aquecido nos outros?

ENTREVISTADO: *Olha, eu sempre começo pelo que eu estudo a mais tempo, que é no caso o trombone baixo. É...e não necessariamente eu me sinto aquecido nos outros, isso vai ter uma relação com o dia, as vezes, né...? da quantidade de coisa que eu tenho pra fazer. É... e aí vai variar, eu percebi que isso acontece com outros músicos também. Então as vezes eu pego em um e já me sinto super bem...eu pego no outro e percebo que responde bem, aí eu posso aproveitar isso. Mas como cientista eu tenho catalogado quando eu me sinto bem e porquê. Quando eu me sentir bem, normalmente num dia que eu pego...eu fiz um e me sinto aquecido suficiente pro outro, eu percebo que eu venho de uma rotina de três ou quatro dias estudando sistematicamente os outros dois e aí o meu corpo tem....a memória ativa mais rápido. Quando eu tô sem o hábito frequente de estudar, por exemplo, hoje eu tô de folga e ontem eu toquei mais contrabaixo. Então se eu for pegar com o trombone baixo amanhã, eu sinto que preciso de mais tempo pra aquecer e também no contrabaixo, porque hoje eu não estudei. Então, quando deu certo (isso é o meu caso, quero dizer que isso é o meu caso), quando eu percebi que estava mais aquecido e que senti menos necessidade de aquecer, mesmo assim eu fiz uma flexibilidade ou outra, muito mais leve e coisa de rotina de nota longa muito mais leve, já que eu senti que estava funcionando. Mas eu faço por causa da cordenação de digitação e da combinação de registros e assim como as escalas também, não é porque eu preciso aquecer, mas porque eu preciso desses rudimentos sólidos, mas eu percebi que precisava fazer menos com uma relação de ter tido uma rotina anterior muito sólida de três a quatro dias estudando de forma sólida e bem descansado, geralmente com intervalos de tempo entre uma rotina ou outra ao longo do dia. E aí num dia que eu pego...num terceiro ou quarto dia eu pego e sinto que a resposta é muito mais rápido. Mas eu sempre começo com o trombone que passo mais tempo estudando, com o trombone baixo. [A: ok!]*

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a respiração. Você poderia descrever a diferença e similaridades na quantidade ar usada em cada um dos trombones que você toca, no caso, a tuba?

ENTREVISTADO: *Sim. Olha...é... a principal diferença mesmo é do...entre o trombone baixo e a tuba. Na tuba você precisa aprender a fazer com que a saída de som...de ar seja muito mais lenta, porque ele tem um pavilhão muito maior, um bocal muito maior. Então se você sopra do mesmo jeito que você soprar o trombone, acabou-se, né...? Assim como acontece com o cara do trombone tenor e do trombone baixo também. Você precisa aprender a controlar a saída, a emissão do ar. Então, a quantidade mesmo é...eu percebo uma coisa mais do que a quantidade, que inclusive foi apontada pela professor Íris (professora de tuba da UFPB), a gente, muito tempo...a gente conversa muito sobre isso.*

É...eu...mais do que a quantidade é a sensação de relaxamento. Como você precisa, no registro médio, mesmo o trombone baixo, um pouquinho menos de ar, então...é mais pressão né...? você controlar essa pressão, é...o corpo está um pouco mais tenso e quanto mais relaxado você tá, você consegue passar mais tempo soprando. Então eu percebo isso também nos outros trombones, eu tenho que tá muito mais relaxado tocando trombone contrabaixo e trombone...tuba do que no trombone baixo pra poder meu corpo vibrar mais fácil....porque se eu tiver...o corpo mais duro, como eu preciso de que o ar flua muito mais naturalmente, passe mais naturalmente, é....se tô muito tenso eu não consigo prolongar muito as passagens com ar. Então a principal coisa não seria nem a quantidade, porque eu respiro muito pra fazer tudo, pra fazer frases bem saudáveis, até pra os pianíssimos ser mais polidos. Então eu uso muito ar, eu não acho que seria muita quantidade ar, mas mais a sensação de relaxamento. Eu preciso tá muito mais relaxado, com o corpo, os ombros muito mais relaxados, o abdômen muito mais relaxado pra poder fazer com que vibre mais fácil. Então o ar bem quente, o corpo bem relaxado, isso... até pensar nisso me faz querer dar uma esticada no corpo pra poder propagar mais, aí o ar...o som sai de um jeito que eu gosto. **[A: ok! Tem mais duas perguntas mas eu acho que você respondeu. Como você lida com as diferenças e similaridades e como você trabalha a capacidade de respiração e controle da respiração?]** B: Pronto, mas elas...eu acho importante responder, porque elas são focadas né...? Então, as similaridades eu trabalho da seguinte forma: É...inclusive sugiro, né...já vou ter uma solução que eu tenho feito com um resultado muito bom; todos o instrumentos que eu fiz a transição, do trombone tenor pro trombone baixo, do trombone baixo pra tuba, e por último da tuba pra o trombone contrabaixo, fazia esses três...; eu fiz a mesma coisa, inclusive sugerida pelo Mavíael Celestino e também tem uma ligação com o pessoal dito de música popular....que eles tocam, por exemplo, saxofone, na flauta, clarinete...toca a mesma música e vim observando que do ponto de vista cognitivo, isso me ajuda muito com as similaridades e diferenças. Olha...eu já...eu vou...se eu tenho um instrumento, eu quero aprender um instrumento e ainda vou aprender um repertório novo, eu tô fazendo duas coisas ao mesmo tempo. Então...eu sempre pego, nessas transições, eu sempre peguei coisas que eu tocava já em um instrumento e tocava no outro. E no trombone baixo eu aprendi a fazer uma quarta abaixo, botar clave de dó e fazer uma quarta abaixo tudo que eu tocava e...tudo que eu tocava. E aí, isso me ajudava a já conseguir tocar mais fácil, porque precisava treinar o timbre, não era só tocar grave. Quando fui fazer isso efetivamente do trombone baixo pra tuba, eu fiz a mesma coisa e na tuba era uma oitava abaixo, e eu já tocava um monte coisa oitava abaixo. Então foi muito mais rápido, eu já fazia é...no primeiro mês que eu decidi estudar tuba sistematicamente, eu já estava tocando peças, inclusive peças agudas na tuba, porque estava aproveitando similaridades das coisas já tavam lá no repertório que eu já tocava, e acrescentando isso também no trombone, aí fui fazendo isso. Quando eu fui pro trombone contrabaixo, que tinha as diferenças de digitação muito grandes, em três meses Rogério, eu tava fazendo um recital interio de trombone contrabaixo. Porque eu peguei um monte de música que já tocava e gostava, eu quero acrescentar isso, coisas que eu gosto e coisas que a gente gosta, nós aprendemos muito mais fácil, dá muito prazer de estudar. E aí eu pegava essas coisas, o que dava pra eu tocar na mesma oitava, eu tocava, o que dava....funcionava oitava abaixo, eu tocava oitava abaixo, o que precisava mudar de tom, mudava de tom. Mas a música já estava na minha cabeça e o prazer de tocar me alavancou a fazer isso. Então eu lido com as diferenças e similaridades através de música, pensando que instrumento não é o fim, instrumento é o meio, inclusive a própria palavra instrumento, a definição de instrumento é "meio para...". Então quando eu quero usar... tocar mais agudo, hoje em dia eu pego as coisas no trombone baixo. Quando eu quero tocar alguma coisa mais grave de surround de timbre com as características...eu faço no trombone contrabaixo ou na tuba e tem coisas que eu sinto mais prazer fazendo na tuba e venho discutindo outras coisas.

Olha...a tuba é um oitava abaixo do trombone tenor e do trombone baixo. O trombone contrabaixo não é uma oitava abaixo; o trombone contrabaixo que eu toco em Fá, ele é uma quarta. O trombone tenor, ele não é uma oitava acima do trombone baixo; ele está mais ou menos na mesma estrutura, mas ele é tocado mais ou menos uma quarta acima. O trombone alto não é uma oitava acima do trombone tenor, ele é mais ou menos uma quarta. Então isso me ajuda entender como funciona, por exemplo, dentro de um quarteto de um quarteto de cordas. Né...eu tendo dois violinos, um viola, um violoncelo. Os dois violinos são na mesma afinação, mas eles não tocam exatamente na mesma região, um toca mais na região aguda, outro mais na região média-grave. Aí a viola toca na região, tem uma região característica dela que é entre o violino e o violoncelo, mas eles estão na mesma ta...a viola e o violoncelo estão na mesma estrutura de encordoamento. E aí eu penso nisso no quarteto também; o trombone tenor, dois...dentro de um quarteto que é três trombones tenor e um trombone baixo. Então, acaba sempre tendo muita coisa dobrada; se você tivesse um alto, aí você teria mais variedade; ou você tivesse o trombone baixo e o contrabaixo, teria mais variedade. Enfim, então você entender que esses instrumentos não é o fato de eles ser só agudo, mas a questão do timbre. Assim como eu já tenho uma discussão mais recente de você usar um trombone tenor adequado dentro da orquestra com um repertório x que o maestro cobra. Ou um trombone tenor adequado pra uma gig que você vai fazer, ou tocar na big band; não é que você não consiga tocar no grande, mas pela uma questão de timbrística, de logística do trabalho. É...então, o instrumento enquanto meio, isso é o que eu penso sobre. E a sua última pergunta é sobre o...? [A: É... como você trabalha a capacidade de respiração e controle dela?] B: Pronto, eu tenho uma acréscimo pra fazer a isso, é...eu estudei respiração intercostal, estudei yoga durante dez anos, já tava pra receber...fazer os exames pra ser mestre de yoga quando eu vim morar em Campina Grande. A...corri durante muito tempo, fiz treinamento pra maratona e fiz várias coisas assim ganhar resistência física. Estudei canto pra entender fisiologia, estudei fisiologia mesmo do funcionamento do corpo, mas ainda a primeira coisa que eu aprendi sobre isso, ainda é válido até hoje, que foi o que o professor Radegundis disse: 'Olha, procura estudar por frase pra cal...o seu corpo calcula a quantidade de ar que precisa e procure tocar de forma à vontade, assim, não toque forte de mais, nem piano de mais, toque confortável, com o tempo você vai ter força!'. Aí vou anexar isso com a ideia lá do Vernon sobre o controle do ar de força também, tudo, mesmo que seja forte, ele estuda piano primeiro pra depois tocar forte, isso o corpo vai calcular. E estuda...tudo é estudado por frase, porque estudar respiração, e vou fazer um parêntese com um outro pedagogo fantástico que a gente tem no Brasil que é pouco difundido, que é o Sérgio Rocha lá de São João del-Rei. Que ele fala que alguns conceitos que a gente tem sobre ensinar as coisas de forma decomposta são um pouco perigosos, as vezes. Aí ele faz um exemplo cômico que ele fala sobre o cara aprender nadar fora da piscina, né...sobre esse negócio de respirar né...."faça assim, respira assim, respira assado. Você tem que respirar bem pra sua vida e aí tendo havido uma boa postura, estudar por frase...é o que eu faço pra poder fazer funcionar bem. E ele, só pra concluir o exemplo dele, ele diz: "olha, você ensina o cara, por exemplo, nado...aí ele está fora, olha o movimento é esse, faz isso com a cabeça, a cada vez que você faz duas vezes, duas braçadas você respira pelo lado direito ou esquerdo, enfim...e aí não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê.... explica tudo, o cara entende tudo a teoria da coisa, faz todos os movimentos fora da piscina. Você bota ele dentro d'água, ele se afoga." Pode ser que ele se afogue, porque o ambiente é completamente diferente e aí ele propõe uma coisa parecida, voltando ao que Radegundis diz, que ele coloca você dentro da situação e mediante a como você resolve as coisas, lida com o ambiente, aí você vai acrescentando informação, pra não bolar a cabeça do cara do cara com muita coisa, dizendo: ah, respira aqui, faz isso... E as vezes o cara tá fazendo naturalmente. E eu vi ele lecionar ao longo dos 16 anos que eu acompanhei ele, o Radegundis, ele lecionava para

algumas pessoas que as vezes ele não falava sobre isso e já fazendo mestrado, eu conversava sobre as atitudes pedagógicas que ele tinha, ele dizia: "Olha, o cara tá fazendo, então, se ele tá fazendo, não vou mecher, né...e se o cara não tá conseguindo fazer é que eu vou sugerir alguma coisa". Então, variava conforme o caso. Então, eu tenho,,é....depois de ter estudado várias coisas, conversado com muita gente, eu vi que essa ainda é uma abordagem muito saudável emocionalmente. Particularmente eu pratico isso, eu faço meus exercícios físicos porque isso vai ajudar você a viver bem e recomendo pra qualquer pessoa. Mas no ponto de vista respirar pra tocar, eu particularmente respiro estudando por frase. Quando eu quero um acesso mais rápido, aí tem uma coisa bem simples que eu faço que é botar a mão na boca... (entrevistado coloca a mão verticalmente na boca e inspira e expira) porque aí você cria uma falsa sensação de diminuição da pressão, isso dá uma despertada rápida aqui [A: Colocar a mão...]. Eu já vi alguns trombonistas, por exemplo, fazendo isso oh: [demonstração], que dá o mesmo resultado. Isso provoca uma sensação de abertura maior, mas é porque na verdade sempre teve, mas é só pra dá uma despertada no corpo. Inclusive faz com que o ar entre mais rápido, mas é só pra despertar o corpo, aí o cara vai tocar, faz umas duas ou três vezes e vai tocar. E teve um concerto que eu toquei em João Pessoa, que eu tava super ferrado com uma dor nas costas, tava...tinha dormido mal, aí eu passei o concerto todinho fazendo.. [entrevistado demonstra inspiração e expiração com mão posicionada verticalmente na boca] aquelas frases enormes do concerto lá do Johan de Meij, do Canticus, com a banda da igreja e aí eu tava com as costas ferrada...aí eu não tava conseguindo respirar direito, aí no meio das coisas fazia...[demonstração de respiração com mão posicionada verticalmente na boca] fazia isso que era pra dar uma...dava essa sensação. Mas não é um exercício muito específico, era porque na verdade pra ajudar porque tava ferrado por causa de outra coisa. Não tinha nada a ver com trombone. [A: Massa!]

ENTREVISTADOR: *Agora a gente vai pra questão de produção do som, né... No caso, como pensa a respeito da adaptação às diferenças de timbre dos instrumentos que você toca.*

ENTREVISTADO: *Certo. [A: Agora é um pouco mais específico.] Bem, já tendo entendido que instrumento é meio, eu escolho o que eu vou tocar né...de acordo com a característica que o próprio instrumento tem. Eu tenho próprio pesquisado algumas coisas pra tocar, que eu já fiz e coisas que eu gosto, que eu não fiz, mas tava a fim de fazer que se encaixam, por exemplo pro trombone baixo, pro trombone contrabaixo, tal... E aí eu vejo a característica da música, o quê que a música tem... o quê que ela pede, se dar, se encaixa. Eu tento não forçar a barra, né...? E tenho umas transcrições onde se encaixa mais fácil, que são tipo, transcrições do Ferdinand David uma quarta abaixo. Então...que vai caracterizar mais o timbre do trombone baixo, funciona também no contrabaixo de maneira geral, se tiver um bom registro agudo no ouvido. Uma transcrição holandesa lá...que eu tenho do Concert e Piece não...do Morceau Synphonique do Guilmant...Alexandre Guilmant...Guilmant, e...que é uma quarta abaixo também. Então eu penso primeiro nisso, o instrumento como meio e dentro disso, quando eu penso...eu quero estudar alguma coisa, construir alguma coisa...eu vou...já...sempre fiz isso; tipo, ia tocar a sonata de violoncelo, eu ia escutar violoncelo porque mesmo que não fosse a mesma coisa, mas eu precisa construir na cabeça um som pra procurar. Não era só escutar a música, mas escutar o instrumento, eu escutava várias coisas de violoncelo pra ver as características de articulação que tinha. Então eu já estou fazendo isso há bastante tempo. Se eu ia tocar alguma peça de violino, por exemplo, As Czardas - Vitorio Monti, eu fui escutar violinistas, não só tocando essa peça, mas tocando outras coisas pra eu ver como é que o cara fazia, articulava e construía um som na minha cabeça. Outro exemplo, eu fui tocar, já na época do mestrado, eu fiz a...eu tô fazendo ela agora de novo no contrabaixo, é...a Partita em Lá menor de Bach de flauta. Então fui...e não só escutar essa*

peça, mas escutar flautistas, peças de flauta pra ver como é que articulavam, pra ver a característica de timbre. Isso não quer dizer que vai ficar igual a flauta, mas isso ajuda a construir na minha cabeça. Veja que eu estou partindo de uma coisa muito maior do que simplesmente o timbre no instrumento, aí vai pro instrumento mesmo. Então, eu quero fazer alguma coisa que tenha um timbre mais anasalado, que tenha um timbre assim...mais...é...uma coisa mais marcial. Então eu vou escutar peças que me gere essa referência, não os daquela música necessariamente, mas que expressem essa característica. Eu tenho trabalhado muito com a ideia do tocar como, é...tocar como um cantor, né...que faz parte de uma escola aí...você vai encontrar Bill Watrous fazendo isso, da música popular e você vai encontrar saxofonistas que fizeram isso como Kenny G. Enfim...então eu vou escutar coisas que se alinhem com isso pra ajudar com a minha construção de timbre. Então eu vou fazer esse laboratório de escutar caras que tenham essa característica que eu quero trazer pra essa peça, pra o timbre dessa peça. Então vou lá escutar a...já me falaram sobre isso, não lembro agora quem...acho que o Carlos Eduardo Melo falou sobre isso de...você vai tocar alguma coisa precisa desenvolver seus agudos, escuta lá uns caras tocando trombone alto. Porque nele é bem...aqueles registros agudos são o médio do trombone alto, então você escutando isso tocando naturalmente, isso vai gerar uma referência muito boa pra você, do que é que você tem que procurar. Vai escutar grandes referências do trombone tenor, de timbre do trombone tenor como o Branimir Slokar e tal...que vão...que tocam muito fácil, isso ajuda com a construção do timbre do instrumento na sua cabeça. E esse timbre também, eu quero fazer uma referência ao Jacobs, Arnold Jacobs, quando ele fala que todo mundo tem um instrumento na cabeça e um na mão. O da cabeça nunca erra, é o som ideal né...não desafina, não erra, o som é maravilhoso. E o da mão a gente tá fazendo, o que tá na mão a gente tá fazendo o esforço pra conectar com esse que tá na cabeça. Então pra mim a construção do timbre começa com isso, tipo...começa com o que é que eu quero dizer. Então tenta fazer um efeito sonoro com um timbre específico. Música francesa, aí eu vou escutar Ravel, vou escutar um monte de coisa aí de característica francesa pra alimentar o negócio...não ter vibrato, as notas são mais estáticas, o som é mais nasal, porque é uma características dos instrumentos franceses, das orquestras francesas. Ah, eu vou tocar Wagner, aí eu escuto coisas das Valquírias, escuto várias obras, orquestras e músicos alemães que isso me ajuda com o som. Ah, eu vou tocar choro, aí eu escuto Zé da Velha, eu escuto é... saxofo...se for tocar coisas de saxofone, eu escuto saxofone, se for tocar um choro de clarinete, eu escuto clarinete, porque isso vai ajudar também nessa caracterização de timbre. A gente tá... você tá fazendo uma pergunta mais específica, mas eu...dentro do próprio trombone tenor e dentro de uma...na mesma peça, as vezes tem um ambiente sonoro que pede uma característica de timbre diferenciada. E aí eu quero fazer isso aqui mais lírico, eu quero fazer.... já modifica o timbre. Como você pensa...e...agora mais recentemente, a referência mais recente sobre construção de timbre, de forma que eu não assisti, mas Sabiano assistiu e me... veio compartilhar comigo de um professor americano que eu não lembro o nome dele, só conheci ele rapidamente, acho que é professor em Los Angeles, eu não sei... e toca trombone baixo também, toca trombone tenor e trombone baixo.... E ele falando que ele pensa, por exemplo, pra um som mais escuro, mais nasal ele pensa na parte de cima da campana o som mais nasal e o som mais escuro em baixo. Eu fiz isso e eu percebi fisicamente uma sensação diferente, né...? não foi nem diretamente com o cara, mas já foi através do meu amigo Sabiano falando sobre essa coisa de como é que o cara pensa o timbre. Ah, eu penso um timbre mais escuro, penso na parte de baixo da campana e eu fiz isso e eu percebi uma sensação diferente e gravei, inclusive, e disse...: pow, tem uma sensação...tem um negócio diferente aí, né...? Então, essas são as referências que eu tenho sobre a construção do timbre pra dentro do próprio instrumento e entre os instrumentos. [A: Tá!]

ENTREVISTADOR: Quais as principais diferenças técnicas que você acha pertinente ao tocar nos trombones baixo, contrabaixo e, no seu caso, tuba?

ENTREVISTADO: *Isso também acontece com o trombone alto e acontece se você tocasse trompete. Quanto menor é perceptível de media geral, não só eu, várias pessoas já me comentaram que a resposta é mais rápida. Assim como o mecanismo, se você tiver tocando um trombone, por exemplo, de pisto, ele tem uma reposta e um trombone de rotor, ele tem uma resposta mais rápida, porque o mecanismo é mais curto. Os trompetistas falam sobre isso, já tinham me falado. E na tuba, eu tenho uma tuba de pistos e já estudei na faculdade com uma tuba de pistos e depois eu tenho uma tuba de rotor na universidade aqui. E eu percebo que a ação é um pouquinho mais rápida; aí entre esses instrumentos, fora essa característica da construção do instrumento, viu? Aí entre esses...entre os instrumentos, por exemplo, eu tenho um trombone com...o baixo tem válvula Thayer, a válvula Thayer é extremamente rápida, né? e eu tenho um trombone contrabaixo que é uma válvula simples, mas ela é construída com um tubo, é um tamanho proporcional ao tubo dela e pra essa construção é extremamente rápida. Eu acho ela tão rápida quanto a Thayer, então tem as construções físicas dos instrumentos também da...as válvulas que a gente estuda. que você usa que é mais rápida ou mais lenta de resposta. E tem o próprio instrumento, quanto mais agudo ele responde mais rápido. Então se eu tô tocando num naipe com o trombone baixo, eu consigo fazer as coisas é....não precisa pensar antes pra poder tocar junto. Quando eu toco contrabaixo, preciso pensar um pouquinho antes, atacar um pouquinho antes pra poder chegar junto, né? [A: Hunrum!] No trombone tenor eu também percebia isso, era mais imediata; no trombone baixo, ou tocando no registro mais grave do trombone tenor, também você tem que pensar um pouquinho antes pra ele poder chegar junto e no trombone baixo a mesma coisa porque o bocal é maior e mais grave. Você tem que pensar um pouquinho antes porque fisicamente a senoide da reverberação do grave, ela é mais lenta, você tem que começar um pouquinho antes pra soar junto. E na tuba tem que ser bem antes pra poder atacar junto, então essa é a percepção que eu tenho de...física e de sensação de tocar instrumentos de tamanhos diferentes. [A: Massa! Com relação a desenvolvimento técnico. Você muda a sua abordagem na articulação com a língua do baixo pra o contrabaixo e pra tuba?] B: Sim. Com o trombone tenor e no alto também, seu tocasse também mudaria. Assim como eu taca explicando sobre a coisa da reverberação e dos ataques né...de chegar junto, no trombone contrabaixo e na tuba você tem que separar muito mais tudo mais; tudo o que seria um staccatíssimo no trombone tenor é...não é tão staccato no trombone baixo e é muito brando no trombone no trombone contrabaixo. Então, eu faço muito mais staccato no trombone baixo pra soar como um tenor as vezes, dependendo da região, porque o bocal é muito maior e o tubo é muito maior. Na tuba também acontece isso, você faz muito mais (demonstra staccato triplo - Tá, tá, ka....bem articulado) muito mais atacado pra soar igual ao que seria um tenuto que a gente faz no trombone tenor (demonstra staccato triplo em tenuto...dá, dá, ga....) pra ficar mais brando, não ficar seco. Num instrumento, quanto maior, eu sinto necessidade de fazer muito mais atacado pra poder soar do mesmo jeito. [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: Quando você trabalha aspectos técnicos referentes a chave, você escolhe o trombone contrabaixo ou o trombone baixo, você prefere trabalhar?

ENTREVISTADO: *Eu não penso muito dessa forma porque já chegou um estágio da minha vida como chega pra qualquer pessoa que está estudando há muito tempo, sistematicamente, especialmente escalas o que deixa a reação física do instrumento muito rápida, que eu não fico muito pensando onde é que eu vou tocar. Eu penso onde é que é mais fácil [A: Hunrum!] Então, no instrumento, eu não faço mudança do instrumento por causa da reação*

de uso, do quê que é mais fácil na chave, eu faço por causa do timbre. Então, não delimito por isso, mas no começo da carreira, tocando trombone baixo, eu fazia, que acontece muito comumente com o pessoal que começa tocar trombone baixo, ele quer fazer tudo prendendo as chaves. Só que a maior parte das coisas que você faz, se você tiver um braço mais comprido, você faz normalmente ao longo chave...porque com menos chave o som é menos preso, ele soa mais fácil, né...? E quanto menos preso você soa mais fácil que é o objetivo de você tocar só, então é ter mais som. Então se você tem um braço mais curto, você vai ter que usar o que for benefício que funcione melhor, inclusive a válvula secundária que eu quase nunca uso, eu uso mais as principais mesmo, porque eu tenho um braço muito comprido, maior do que a vara. Então isso vai variar de acordo com a pessoa, mas no meu caso, eu percebo que tem duas coisas que interfere, que justifica minhas escolhas. A primeira é ter uma boa construção de digitação que permita que eu não fique pensando onde é fácil ou difícil fazer, eu fico pensando onde soa mais fácil, não da técnica de fazer. **[A: Hunrum!]** Tem...se um som que eu quero sai com as duas chaves, eu vou fazer com as duas chaves, se um som que eu quero sai com uma, com a de Sol bemol, eu vou fazer com a de Sol bemol, é o som que eu quero. E o timbre que eu quero vai determinar que instrumento eu vou usar, então agora eu vou fazer...tô preparando um recital inteiro de contrabaixo pro ano que vem pra divulgar bastante a coisa do trombone contrabaixo, essa proposta de como você abordar esse instrumento. Então eu tô tocando bastante coisa da literatura muito conhecida, vou fazer inclusive o cavatine de Saint-Saens transcrito, dentro de uma vibe que já todo mundo já fez, então não tô inventando nada. Fazendo uma quarta abaixo, como também material de transcrição pra o pessoal que vai do trombone tenor pra o trombone baixo. Sugiro a mesma abordagem pra o trombone alto, pegar peças...vou fazer também o concerto de Korsakov, que é o concerto de entrada, tem pouca nota pra eu tocar, todo mundo escuta bem, então fazendo isso no trombone alto uma quarta acima, com certeza o cara ia conseguir um resultado muito bom, rápido e fazer isso no trombone baixo como peça de entrada vai ser pro cara tocar, ele vai sentir muita facilidade de tocar. Então, as escolhas disso tem a ver diretamente com o timbre pra mim e aí mediante o timbre, acho muito funcional, eu vou e escolho o instrumento. **[A: Ok!]**

ENTREVISTADOR: Com relação a afinação. Como você trabalha, no caso, a afinação nos diferentes instrumentos?

ENTREVISTADO: Ahh...eu não trabalho neles, isso é uma coisa peculiar. Eu venho trabalhando com meus alunos isso também. A afinação ela come...tem que começar na sua cabeça. Então, eu estudo campo harmônico das coisas, sento no piano que é o meu instrumento secundário, ahh....é o meu quarto instrumento, né..? fora a voz e eu pego tudo isso, os concertos eu vou e cifro, faço análise e cifro e fico tocando, quando eu construo isso na minha cabeça, eu consigo tocar isso até num cano de bambu, qualquer coisa. Porque eu vejo que meu corpo se adapta a isso, agora quando eu não sei como é que soa.... porque meu ouvido é ruim, é um ouvido comum e assim... eu comecei a treinar ele já mais velho, então ele é lento ainda em relação, por exemplo, alguns alunos que tem raciocínio, ouvido, percebe as coisas, campos harmônicos muito mais rápido, então ele afina mais fácil. Então, eu percebo...pra mim hoje em dia, de uns 10 anos pra cá, eu tenho refletido que a afinação nos instrumentos, ela é mais o meu ouvido mesmo trabalhar as músicas que eu quero tocar e conhecer os campos harmônicos de cada coisa que eu vou fazer, se for modal trabalhar isso de forma modal, se for tonal de forma tonal, se for atonal de forma atonal. Trabalhar isso antes do instrumento, construir na minha cabeça.... e também não tô sozinho nisso, conheço vários instrumentistas que preparam isso com um ano de antecedência as vezes, 6 meses, 1 ano, 3 meses, muito antes de pegar no instrumento pra tocar. A exemplo, disseram que

Christian Lindberg faz e o Ben Van Dijk faz e várias outras pessoas fazem, tocando piano, botando playback, usando as ferramentas que tiver. Já fiz também botando playback lá e cantando pra me acostumar com a música, os campos tonais das coisas até o ponto que eu me sentia seguro suficiente pra testar isso no instrumento, tocando em outras tonalidades. Então eu não faço isso no instrumento. E tem só um adendo a mais que as vezes quando não tá saindo uma passagem ou outra eu faço...uso a passagem como estudo, boto nas minhas rotinas e faço em várias tonalidades, geralmente elimina qualquer dificuldade...mais grave, mais agudo, em outros tons pra botar isso no lugar rapidinho e....ou faço com o bocal. O professor Valmir (ex-professor de tuba da UFPB) já tinha me ensinado a fazer isso e o Éder Filipe (trombonista da orquestra sinfônica de Sergipe) me falou muito impressionado sobre uma experiência que ele teve com o Spanish Brass em Brasília onde o trombonista falava como ele resolvia isso. Ele...uma passagem não tava saindo, ele pegava o bocal e fazia e depois que entendia isso, como tinha que fazer, porque tem menos intervenção do instrumento, tá mais livre, ele entendia onde fazer, ele ia e tocava e funcionava. Eu.....e o professor Valmir já tinha me ensinado a fazer isso com a tuba e tem um resultado muito bom e cantando. [A: Hunrum!] Se eu consigo cantar, normalmente eu consigo tocar mesmo que seja várias oitavas abaixo né...a coisa seja muito aguda eu canto oitava abaixo...e eu descobri que o cérebro raciocina pelo intervalo, num é preciso você cantar agudo....e ou várias...uma coisa que é grave que acontece muito, habitualmente comigo, eu afino cantando médio. Então, eu preciso entender o intervalo, entender aonde é que ele se encaixa e aí eu trabalho tudo isso antes de pegar nos instrumentos. Pra não ter que ficar lutando lá, onde afina ou deixa de afinar.[A: Maravilha!]

ENTREVISTADOR: Qual o termo que você utiliza para se referir ao trombonista que toca mais de um instrumento da família? Você tem algum termo?

ENTREVISTADO: *Versátil. A primeira coisa que me ocorre é ser uma pessoa versátil, esse...o termo que você colocou eu acho muito interessante, eu conversei inclusive recentemente com o professor Alexandre Magno sobre isso, eu achei muito interessante. Ele falou que vem do inglês coloquial né...assim, uma coisa bem mais informal, mas eu....a primeira coisa que me ocorre é ser versátil [A: Hunrum!] a palavra, assim, que eu usaria o cara tem...é um cara versátil né...?! [A: Massa!]*

ENTREVISTADOR: É...agora no que diz respeito as dificuldades. Quais as maiores dificuldades que você encontra em tocar esses instrumentos?

ENTREVISTADO: *A distribuição e organização do tempo. Não é nem o desgaste físico da embocadura, mas a organização do tempo né...? Pra você poder fazer isso, no meu caso, de viver no tempo entre compor, porque sistematicamente eu componho toda semana, trabalho em alguma coisa de médio, longo prazo que eu tô fazendo, ou de médio curto prazo que eu tô compondo, ou fazendo arranjo e lecionando, nas diversas coisas que eu tô lecionando, ensaiando...eu acho que a principal coisa é o tempo. [A: Hunrum!] Sabe? Como organizar o tempo pra poder fazer. De cara é a coisa que mais dá trabalho. [A: Tá! Quando você tem a oportunidade de organizar a ordem que você toca esses instrumentos, qual você toca primeiro?] Sempre eu começo pelo instrumento que eu estudo a mais tempo, no caso, o trombone baixo. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: Você já tocou trombone em uma ordem em que se sentiu-se desconfortável? [B: Sim, e....!] [A: Só complementando, quais seriam as soluções que você aconselharia pra enfrentar uma situação como essa?]

ENTREVISTADO: *É...teve uma situação onde eu tinha que tocar...tava planejado pra tocar, tinha ensaiado e planejado pra tocar lá as peças de trombone baixo e contrabaixo e uma coisa lá que eu ia tocar com a tuba e essa ordem foi trocada, porque enfim...tinha que fazer e não sei o quê...então trocou. Aí quando foi trocada eu senti assim, muito desconforto, mas não é por causa dos instrumentos em si, mas porque meu corpo tinha se sedimentado dentro de um treinamento. E aí, a forma de solucionar isso, se você não...se você vai ter que ter uma ordem alternada, eu sugiro a mesma solução que os caras fazem com trechos de orquestra. Uma solução bem inteligente. Ela não funciona pra você aprender, veja bem, você já toca essas coisas individualmente, mas você vai ter que lidar com a situação de vai ter uma ordem regular. O professor Radegundis mesmo fala sobre isso e sofreu com isso logo quando entrou na Julliard né...em tocar muita coisa pesada e botaram lá o...a terceira de Schuman pra tocar pra ver como é que ele tinha o controle emocional dele. Ele tinha tocado David, tinha tocado Grondahl e muita força, muito som e foi tocar isso e a boca...tava um farrapo né...? E aí ele foi ensinado a fazer um treinamento que é o treinamento pra você fazer prova de orquestra, onde você tem.... eu fiz esse treinamento, tem um resultado muito bom, você já estudou todos os trechos individualmente...você já toca eles viu? Não é pra aprender, você já toca. Aí você tem aqueles dez, quinze trechos pra tocar e você divide isso ao longo da semana. Aí você vai colocar num... em um saquinho lá com os números que é equivalente aos trechos. Dois saquinhos, um saco vazio e um saquinho cheio, aí eu todo dia, eu tirava tipo...eu vou estudar quatro ou cinco vezes por semana. Aí eu dividia isso pela quantidade, por exemplo, tem dez trechos, aí eu pegar mais ou menos três todos os dias, o primeiro dia quatro e os outros dias três, pra dividir. Aí quatro dias, cinco dias [A: Hunrum!], aí eu tirava, segunda-feira, eu tirava e começava a estudar, tirava três trechos, escutava as gravações e...né...botava...passava o dia fazendo isso. Escutando as gravações daquilo ali que é o que era recomendado pra eu me ambientar com o timbre, referência, estudava aqueles três trechos, aí botava no saquinho lá vazio. Aí no outro dia tirava mais três, em uma ordem aleatória, aí estudava, no outro dia treina...Quando no final da semana eu trocava os saquinhos, aí eu começava tudo de novo em ordem aleatória. Então eu tava sempre preparado pra poder tocar qualquer coisa em qualquer ordem. E se você tiver que lidar com isso, eu sugiro, tipo...nunca fazer na mesma ordem porque o seu corpo vai se condicionar. E o último exemplo que eu tenho sobre é...o professor Radegundis fez isso duas vezes comigo. E ele fez pra mim mesmo, pra minha própria proteção, mas foi muito pesado, mas eu consegui lidar bem com essas duas situações, mas eu quero relatar elas porque é uma situação ligada a isso. Eu só lembrei agora porque você mencionou essa pergunta. Quando eu tava fazendo a prova de entrada do mestrado você entrega uma relação, como você fez também, uma relação de peças e tem uma ordem e você estuda nessa ordem. Porém eu já sabia que poderia acontecer de tocar fora de ordem, então nem todo dia eu estudava na mesma ordem. Quando...depois que eu aprendi a tocar cada uma das peças, eu ficava todo dia estudando ela em ordens diferentes. O quê que aconteceu...? Quando eu fui fazer a prova e ele queria demonstrar que eu tava bem preparado, aí eu toquei a primeira e segunda peça e a terceira pela ele disse: "Candidato, você pode tocar tal peça?" Que era sei lá....a quinta da ordem, e tudo era de cor. Então, aí eu parei e disse: "Posso!" Que era uma prova assim de...ele queria provar....eu tinha sido aluno dele a vida toda...ele queria provar que eu tava entrando porque era apto. E ele queria impressionar a banca e dizer "Olha, esse cara tá preparado pra entrar". E aí eu fui e parei um pouquinho, fiz o que o professor dele lá da Julliard ensinou, falou também pra ele né...sobre o controle emocional né...de trecho de orquestra que é o professor.... Como é que chama ele?... Professor da Julliard que é Finlandês Per Brevig. Per Brevig fazia o seguinte, que foi o que eu fiz, como lidar com essa situação. Ele disse lá a música que tinha que fazer, eu acho que era até o terceiro movimento da Suíte de Bach*

(entrevistado solfeja). *Aí eu fui e parei, ele disse qual era a música, eu fui parei e cantei mentalmente a primeira frase, aí fui e toquei. Aí quando ele disse a outra música, já foi o medo, já foi diminuindo, porque a sensação de convicção foi aumentando. E quando eu fiz a prova pra Universidade Campina Grande aconteceu a mesma coisa, e o bicho fez a mesma coisa. Só que eu só toquei a primeira na ordem, ele já sabia que eu dava conta, aí ele fez: "Candidato, você pode tocar a música...a terceira música da ordem, música tal." Eu disse: "Posso!" Aí eu fiz a mesma coisa. Ele trocou a ordem todinha do concerto, mas eu tinha me preparado pra lidar com isso. Eu sabia que era uma coisa que podia acontecer e como ele mesmo disse assim, ele não faria isso se ele não soubesse que eu dava conta de fazer. Ele sabia como eu estudava pra fazer as coisas. E eu continuo fazendo isso. Recentemente quando eu passei esse perrengue é porque eu tava numa situação muito cômoda e não achava que eu iria enfrentar isso. E aí eu continuar hoje em dia, em sempre estudo em ordens trocadas porque pode ser que aconteça. Eu preparei agora nesse evento da associação duas peças. A primeira peça não foi tocada e o pessoal pediu pra eu tocar a segunda. Eu não tive dificuldade de sentar e tocar, inclusive, era de cor as duas, porque eu tinha preparado já essas possibilidades de poder tocar de um jeito ou de outro. [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: *É...no caso a gente falou das mudanças né? Agora é como você prepararia um recital em que você tivesse que utilizar os três instrumentos que você toca com peças que você não conhece ainda? E quais aspectos você considera mais importante a se trabalhar a princípio?*

ENTREVISTADO: *Pronto. O primeiro já tá resolvido que é o tempo, sabendo quando eu vou fazer, eu vou criar um plano, eu sempre faço isso pra tudo. Quando eu vou fazer? Quando tem que tá pronto? Então, é...eu...essas peças, elas vão ter que tá, mesmo que eu não conheça, mas ela vai ter que tá dentro de uma aptidão de coisas que eu sou apto a fazer, regiões e técnicas que tô apto a fazer. Quando não muito, é...como eu já fiz vários estilos diferentes, é muito difícil você chegar com uma coisa que eu não tenha visto, mas tem coisas que eu tenho menos aptidão, porque eu toco muito menos, passo menos tempo em contato. Então, eu vou sempre começar pelo aquilo que tá...pelo planejamento de estudo diário daquilo que eu conheço menos. Então o estilo que eu tenho menos contato, ela é a minha prioridade diária. Então mesmo quando eu não tocar, eu vou sentar pra solfejar ou escutar alguma coisa desse estilo pra eu absorver o estilo, pra ter mais controle sobre o estilo que eu não conheço, certo? Então a minha primeira abordagem é essa. E ter o plano, tipo...se eu tenho seis meses pra fazer, eu vou considerar ter um plano semanal e um plano mensal e um plano semestral. Eu tenho esse plano, um plano anual, tipo...tenho coisas que eu já sei que eu quero tocar ano que vem, eu começo estudar esse ano. Eu não memorizo uma coisa de hoje pra amanhã, eu levo dois, três meses fazendo isso, né...e eu não memorizo como eu quero provar que sei memorizar. Eu memorizo porque isso é o processo mais fácil pra mim depois me comunicar com a música. É por causa da música [A: Hunrum!] certo? Então, sabendo disso não é obrigado memorizar, mas acaba acontecendo naturalmente. Então eu vou sempre começar por aquilo que é mais difícil, pelo estilo que eu conheço menos, vou tentar levantar máximo possível de coisas pra criar uma boa relação com esses estilos, essas músicas... Quem tocou...Quê que trata...pra eu poder criar uma relação emocional com isso. Depois eu vou sentar, como eu falei mais cedo, vou fazer tudo isso solfejando. Então, pelo menos desses seis meses os primeiros quinze dias eu não vou tocar, eu vou tá estudando coisas, vou revisar as técnicas que precisam por fora, vou estudar nas escalas, aplicar as coisas em ambientes sonoros que eu tenho mais controle e tô estudando lá...! Registro...vai precisar de tal registro, eu vou pegar as tonalidades em coisas, escalas e arpeggios que usa esses registros pra botar em prática, pra ficar com em dia. E aí vou estudando, depois que eu mastigar*

bastante, eu vou começar um estudo por frase, depois de pelo menos quinze dias só solfejando. Eu tive isso a relacionar com coisas que eu tinha 3 meses pra fazer. Era uma música de 40 minutos que pode dar um recital médio-grande que era de uma peça só, que era o Réquiem para um trombone e eu só tive 3 meses pra preparar, e eu toquei ele de cor. Então, todos os dias, os primeiros 15 dias eu peguei a obra toda, sentei no piano e estudei frase por frase pra me ambientar com a sonoridade daquilo. Pedi a grade ao compositor e ele ficou muito feliz de ceder, ele me concedeu várias informações pertinentes a interpretação que ajudaram a montar uma interpretação sólida, estudei com a grade, fiz análise disso, curtia a música bastante, me envolvi com a situação sonora dela. Depois de quinze dias eu comecei a todos os dias, eu tinha pra essa peça, eu tinha separado duas horas pra estudar. Em duas horas não dá tempo de você estudar todos os trechos três vezes cada um que é minha média de estudo e intercalados com solfejar. Eu canto, toco, canto, toco, aí outra frase, e tal...até...isso acaba memorizando com o tempo e aprendendo música e solfejando, estudando. Então, todos os dias, eu tinha pra tocar uma hora e meia dedicada a isso, isso era um prioridade. Então o resto do tempo fazia as outras coisas que já na agenda pra fazer. E tinha todos os dias, duas vezes por dia, meia hora... uma hora... de manhã, meia hora pela manhã que normalmente era logo cedo, antes de eu começar as minhas rotinas de trabalho, eu acordava logo cedo e estudava meia hora de solfejo. Aí eu pegava cada trecho por dia, o que eu não conseguia terminar nos primeiros quinze, vinte dias fazendo isso, eu não conseguia fazer toda a música em meia hora. Mas quando eu tava no segundo mês eu já sabia tudo de cor e em meia hora eu tinha estudado a música todinha, porque eu já sabia, fazia trechos grandes. E eu já fazia solfejando...solfejando e todo dia estudando e tendo um dia por semana de folga e estudando. Então relacionando com outros instrumentos, essa estratégia funciona do mesmo jeito. Primeiro fazer todo esse trabalho de levantamento sonoro, se envolver com a música emocionalmente, você não conhece...procurar pontos de relação com estilos e outras coisas que você conhece pra relacionar, escutar essas músicas pra criar uma ponte, um elo de versão, ver se tem coisa em comum ou não. Pra usar esses elos em favor desse conhecimento, e essa seria a primeira música pra estudar, pelo menos do ponto de vista...estudar diariamente. De tocar, eu recomendaria que começasse sempre com mús...e vai variar de pessoa pra pessoa, no meu caso, eu começaria pelas peças que são...tão relacionadas com o instrumento que as partes da peça ou a peça esteja relacionada com o instrumento que eu passo mais tempo tocando, né...? Mas a medida que eu vou estudando, eu vou trocando essa ordem pra poder ter uma....ver como é que meu corpo responde. E como é um recital armado, eu posso dizer assim: ah, essa peça aqui ela responde melhor primeiro, eu vou elegendo aquelas que a minha sensação física funciona melhor. Tipo, tem uma cobrança maior de um instrumento de que de outro, né...? Eu observo também que grandes recitalistas, eles nunca tocam um recital inteiro de coisas que eles não conhecem. E no seu próprio recital, eu vejo que tem coisas novas, mas elas não correspondem a 50% do que você já conhece. Isso é muito inteligente, isso garante que você funcione bem, né...? A minha recomendação seria essa, começa pelo que você já conhece tocando, mas estudando...você pode gastar um tempo estudando...pra quem não tem hábito é um pouco chato, mas vai render muita coisa pra você, que você não vai ter que ler tocando. E você fazendo três instrumentos, você tem que...uma das coisas que você tem que mais fazer é economizar a boca. Então, ensaio cognitivo é uma saída muito inteligente, você ensaiar regendo os compassos pra entender o todo da música, pegar os acompanhamentos e entender como se fosse um maestro estudando pra dirigir aquilo. Você se coloca nessa posição e você vai imaginar como é que tem que soar o todo, então vai precisar ver as outras coisas. Não ficar focado só na sua, ter um estudo muito mais inteligente. Estudar solfejando, estudar as vezes com o instrumento, mas sem tocar, vendo as direções das coisas pra criar memória muscular disso também é uma parte do ensaio cognitivo interessante já que você tá cansado. As vezes

tá com muita coisa pra tocar, mas você tem que estudar, você senta com o instrumento, eu fiz várias vezes...sentava com o instrumento e fazendo passagens que eu as vezes achava chata em várias tonalidades diferentes que é pra poder ter uma referência boa. A exemplo de músicos ditos populares que fazem muito isso e fazer sem tocar né...fazer só mechendo com o instrumento botando as posições na vara, porque ia gerando direções, posições e as vezes sem a vara mesmo imaginando como é que soa. Porque eu gosto muito de exercitar o instrumento que tá na minha cabeça. Essa seria a minha estratégia e com exemplo vitorioso, graças a Deus de ter feito uma peça muito grande, com muito detalhe, envolvendo muita gente e que só ia ter três ensaios. (risos) Então assim, precisava chegar muito afiado, não ia resolver só escutando, eu precisava pré armar muita coisa, ensaiar com o maestro antes, chegar e conversar com ele pra saber como é que ele pensava. Tudo isso eu tentei antecipar, porque só tinha três ensaios irmão. Então, em três ensaios eu tinha que ir lá com a orquestra e o coral todo mundo e resolver tudo e graças a Deus foi todo de cor, tá lá gravado no youtube, você pode ver. [A: Maravilha!]

ENTREVISTADOR: *Agora a gente vai pegar os trechos né...? No caso, ao observar os trechos retirados musicais retirados de cada peça do recital que metodologia você considera essencial para resolver essas dificuldades técnicas?*

ENTREVISTADO: *Sim. Eu vou começar usando um princípio cognitivo né...? Eu sempre recomendo começar estudando pela que você conhece menos. Um princípio muito prático. Quando você vai cansando o seu raciocínio, é...você vai perdendo a capacidade de ver detalhes, então você deixa por último aquilo que você tem menos, tipo, que você conhece mais, né...você tem mais vivência e aí você consegue manter um nível de atenção bastante legal. Então eu vou começar aqui, por exemplo, essa peça de trombone alto porque é o que eu tenho menos vivência, ter combinação com os outros instrumentos já me ajuda por que eu já fiz. É...então eu tenho menos vivência e também não conheço o autor. Então qual é o trecho aqui? [A: Daqui até aqui!] Certo, daqui pra cá. Bom, tendo feito todas as coisas que eu já disse pra você, o que eu faria primeiro, pra ensinar inclusive as coisas de notas de multifônicos...o que eu faço normalmente, eu faço com os dois. Eu vou cantar essa primeira melodia, né...? e cantar depois a segunda e tocar no piano uma ou as vezes as duas, faço uma mão com uma, uma ou duas pra escutar como é que soa isso e num outro momento eu canto uma, faço com os dois também, faço multifônicos com os dois inclusive, [A: Hunrum!] que é uma boa maneira de acelerar. Eu pegaria, tocaria com o piano uma mão e cantaria a outra, né...depois inverteria, pra fazer o estudo da coisa mesmo [A: Hunrum!]. Depois sobre esse trecho aqui faria como ele é, o multifônico é pra cantar na nota de baixo eu faria algumas coisas com escalas que são mais elementares pra treinar isso, pra desenvolver....pra botar na minha rotina fazer isso, porque essa é a proposta do que tá aqui. Então faria bastante disso de tocar com...tocar no piano e cantar a voz de baixo pra poder internalizar. Depois eu pegaria, tocaria no piano e tocaria com bocal...cantaria dentro do bocal [A: Hunrum!] né....? E depois disso é que eu ia e faria o processo de tocar o de cima e cantar...fazer o multifônico mesmo. Mas oh...tem essas etapas, fazer a técnica com escala ou com alguma coisa que eu acho mais fácil pra fazer a nota grave cantando e tocar a nota de cima que é pra estimular a técnica. E aqui eu faria no piano, fazendo...tocando a voz de cima e cantando a de baixo até que isso fique assimilado pra poder meu corpo responder a isso. Na sequência da...ela segue o mesmo princípio, seriam frases diferentes...e estudaria por frase, [A:ok!] Sempre por frase porque como meu professor dizia as frases tem que contar histórias, elas são pequenas histórias, então elas têm que ser interessantes em si. Se eu pensar no trecho as vezes eu posso estar anulando alguma coisa muito interessante que tá aqui. E apesar de ser a mesma técnica, eu vejo aqui que tem uma pequena variação das notas*

o que ajuda bastante pro cara que tá fazendo multifônico, elas são...têm uma certa proximidade, elas são frases diferentes. Então, assim...elas tão ligadas pelo mesmo contexto, mas eu estudaria por frase pra deixá-las bem sólida individualmente como pequenas histórias pra depois juntar elas todas. Então, eu acho que só tocaria isso aqui inteiro depois de uns três...de uns...de uma, duas semanas estudando frase por frase. Mas eu sou uma pessoa muito metódica, então eu tenho esse saco de fazer isso... não tô então preocupado por quem faz ou faz tudo de uma vez, eu vou fazer algo planejado. É o que tem dado certo nesses 25 anos. Nessa peça, essa seria minha abordagem. **[A: ok!]** Essa aqui é a peça...como é que chama ela é...? **[A: Música para trombone nº 4]** Pronto, Música para Trombone nº 4; esse trecho, essa seria minha abordagem, o meu conselho de estudar isso, eu estudaria assim. **[A: Hunrum!]** A outra música é Música para Trombones e Percussão. **[A: É!]** Qual é o trecho? **[A: Do compasso 64!]** Hum.... pronto. É...ainda a mesma coisa né...de estudar por frase, eu sempre estudaria no piano, certo...eu sempre faço isso porque vai me ajudar a construir o som que tem que ter essas passagens de...construir na minha cabeça e isso me ajudaria a fazer menos esforço. Já considerando que é uma peça que vai envolver três instrumentos, então sempre economizar...esse aí é o lema. Depois eu pegaria essa passagem muito interessante aqui desse...que tá tudo uma oitava abaixo né....? **[A: Hunrum!]** e tocaria nessa oitava e antes de tocar uma oitava abaixo que ele tá sugerindo, eu botaria clave de dó e tocaria uma quarta abaixo porque isso me daria uma segurança muito boa com a passagem. Porque você pular direto pra essa oitava precisa de um controle muito grande, então...a minha recomendação, inclusive pra peças graves é isso. Você toca uma oitava acima porque é onde normalmente vai mais usual, isso inclusive é um registro do trombone tenor e até dá pra tocar no trombone tenor isso aqui, você depois tocaria uma...botaria a clave de dó na quarta linha e tocaria uma quarta abaixo... isso vai fazer uma ponte muito boa, você vai sentir um esforço minimizado nessa frase e depois tocaria uma oitava abaixo. Isso depois de ter estudado no piano pra economizar boca, **[A: Hunrum!]** aí estudaria essa frase assim e passaria pelo menos três dias fazendo isso. Já que você tem 6 meses pra preparar, eu faria um plano, tipo...no primeiro mês vou estudar frase por frase. Então, o estudo é bem longo, não sei o quê...mas ele vai ter um desgaste muito pequeno. Num segundo momento você vai agrupar, de duas em duas frases ou de seções maiores que você não vai precisar fazer três repetições, se você fizer duas o corpo já vai responder bem. Então, o aconselhável é no mínimo duas, no máximo três e eu recomendo que essas sejam intercaladas com solfejar **[A: Hunrum!]** e não solfejar necessariamente o nome da nota, mas a articulação né...? (entrevistado solfeja o início do trecho) porque isso vai fazer com que gere memória e diminua o seu esforço de tocar. Fazer nessas três regiões especialmente essas coisas de alcançar os graves..., se for muito agudo também, baixa uma oitava, faz uma quarta pra depois fazer uma oitava **[A: Hunrum!]** porque aí você vai minimizar o esforço e já vai ter o intervalo que vai garantir que você sempre toque afinado. **[A: Hunrum!]** E nas frases de sequência a mesma coisa, aqui como é uma aberta você pode escolher a nota que você vai fazer, aí você...eu treina...usaria isso como um estudo, fazendo todas as notas que posso fazer entre a sétima e a primeira posição, de harmônicos graves, médios e agudos e depois escolheria aquele que melhor timbra com essa relação. Por exemplo, pra esse pedal que vem daqui eu escolheria o Mi, já uma oitava acima né...? e faria esse entre Mi....esse intervalo de 5ª diminuta entre Mi e Si. Ou outro que soe bem também pra ter uma relação de timbre legal entre Si e Ré ou outros, mas eu botaria num estudo onde faria tudo isso, inclusive, com os pedais pra ter um treino disso aqui, botar nos tempos. Então...tem subir né...até a primeira posição e descer. **[A: É...nesse caso aí é sem som, é só ar!]** Ah, beleza. Também, mas...eu faria isso também pensando em notas graves porque tem uma reação física e pensando em notas agudas, que também muda o som. **[A: Hunrum!]** Só o fato de você pensar a reação de tirar som, já fiz uma coisa similar, também seria legal. E também botaria tocando porque é

um ótimo estudo [A: Hunrum!] de boca. né...? Aqui também, você tem....e faria a mesma coisa, faria pensando esses outros....pensando em notas agudas, pensando em notas graves, criando na minha cabeça uma relação pra tentar ser menos aleatório, né...? [A: Tá!] E as outras sequências, elas seguem o mesmo padrão, mas aqui eu acho que eu posso contribuir mais dizendo isso. [A: Tá!] Uma oitava acima, uma quarta botando na clave de dó na quarta linha tocando uma oitava abaixo e depois a oitava. A abordagem é uma abordagem que eu tenho usado com meus alunos e comigo com resultado muito bom com coisas que são muito graves pra ter uma resposta de afinação sólida. Lembrando que as notas muito graves elas tem que ser....você tem que ter uma construção do ouvido bem sólida do que você vai tocar, porque é muito fácil de você tocar desafinado no grave. [A: Certo!] Então é dessa seção né? [A: ok! E a outra...] A outra eu escolheria falar sobre Flávio porque eu toquei pouco e dei pouca aula sobre isso aqui, mas eu tenho uma experiência também. Então, qual é a parte? [A: Daqui!] Piu mosso...? [A: É! Até a fermata!] Até a fermata...certo! [A: Uma parte bem técnica né...?!] A primeira coisa é...de cara o que eu faria...por exemplo, no trombone baixo aqui essa parte não tem dificuldades...não explora muito. É...mas eu faria essa aplicação de colocar também na clave de dó pra você treinar o intervalo, mas antes disso é...eu usaria como unidade de tempo a colcheia porque tudo ficaria muito mais lento. (Entrevistado solfeja início do trecho) E aí eu decomporia isso em frases porque daria tempo de pensar..., mesmo num dia que eu não tivesse muito tempo de estudar o trombone pra tocar isso...isso é uma peça de trombone baixo...é...eu poderia fazer o meu aquecimento nisso. Então poderia fazer sem língua...e isso tendo feito antes no piano...já que tenho tempo, sento e estudo no piano...vai dar um ganho ótimo se você saber o que vai tocar, faz subdividido que você aumenta os espaços...no dia em que você não tem tempo de fazer aquecimento. Aqui eu faria sem língua (Entrevistado solfeja início do trecho dando exemplo) e assim por diante. E as outras frases a mesma coisa porque aí só é difícil porque a gente já tá tentando ver como soaria [A: Hunrum!] Mas se você decompor isso...não é tecnicamente difícil. É bem tranquilo, eu recomendo subdividir tudo isso e também fazer na clave de dó quarta linha uma oitava abaixo pra você treinar timbre, especialmente porque você está mudando de um instrumento pra o outro, você precisa sempre procura...não é tocar uma oitava abaixo, é uma quarta. E aí vai botar você dentro de um registro confortável e aí você vai fazendo. E se quiser trabalhar som, trabalha uma oitava abaixo também, porque aí você ter que treinar isso bem lento, num espaço onde não vai criar dificuldade e vai ajudar a como pensar as outras partes da peça também. Não é uma peça muito grave, é uma peça médio [A: Hunrum!] aguda pro trombone baixo. E a mesma coisa aqui nessas passagens aguda, não foi o que você perguntou, mas já tá na linha aqui, eu gostaria de dizer isso pra você. Subdivide isso aqui em quiálteras de semínimas, estuda de compasso em compasso isso [A: Hunrum!] de pedacinho, em pedacinho pra criar solidez... Estuda isso uma quarta abaixo, não uma oitava, mas uma quarta [A: Hunrum!] porque uma oitava já vai gerar um esforço que já é desnecessário, mas uma quarta é bem confortável, você vai fazer basicamente com uma chave só. O trombone pra que ele projetou, ele já pensava num trombone com as duas chaves, mas isso daqui dá pra tocar tranquilamente uma chave só, basicamente tudo, então é mais a questão de você trabalhar timbre. Também faria isso sem língua nas semanas iniciais porque serviria pra fazer alguns estudos de conexão e estudo de...diagonal do instrumento né...? de arpejos, tal...e estudar isso em duas condições na clave de fá como tá aqui e na clave de dó ajudaria você a botar no ouvido o som e para além dessa parte analisar o acompanhamento que foi o que deu um resultado fantástico com o nosso amigo Jorge Guerra. Ele entendia o que é que tava fazendo, isso é uma peça que é um dueto [A: Hunrum!] então não vai funcionar, você só fazendo...estudando pensando na parte técnica do trombone. Na sequência nós temos [A: Os três estudos de José Siqueira!] Mas exatamente... [A: Esse trecho daqui até aqui!] Certo. [A: Até o final da frase!] Certo.

Ahh...esse trecho tem... numa primeira abordagem vou citar o professor Sandoval...é...que me lembra quando falo sobre esse negócio que tem ornamentos e o trinado é um ornamento **[A: Hunrum!]** esses outros destacados também é um ornamento. O primeiro passo, se você já, como eu sei que você já tocou isso aqui e você vai reestudar de novo, você dá uma abordagem..., já que você tem que estudar extensão e essas coisas todas, você fazer uma abordagem colocando também as outras claves, tira o ornamento a princípio, faz sem língua também, porque a tendência muito staccato e deixar o som meio mudo e você precisa treinar a música, pensar na música. Então, faz sem língua, estuda por frase (Entrevistado solfeja para dá exemplo) e assim por diante. Então. faz isso com a passagem aguda, bota isso na clave de dó e toca uma quarta abaixo, acabou-se o agudo, mas vai gerar uma extensão grave, vai dá uma preparar...um boa preparada na boca....não precisa fazer uma oitava abaixo. Faz sem língua, estuda por frase, depois você bota o trinado (Entrevistado solfeja para dá exemplo) que na verdade é um mordente **[A: É!]** não dá tempo de você fazer (entrevistado solfeja um exemplo de trinado que é inviável no terceiro movimento da peça) na ele escreveu trinado, mas isso é um mordente (Entrevistado solfeja o trecho como mordente) e outra coisa que seria diferencial para essa música é que as pessoas normalmente não fazem, elas ficam tocando linearmente, mas elas não estão pensando se encaixa alguma coisa. E você tem que pensar no compasso. Um...e aqui é três e cinco...um, dois, três, um, dois, um, dois, três...e é (Entrevistado solfeja o trecho) um, dois, três, um, dois, três, e estudar a regência disso pra internalizar. As vezes o gasto de energia pra esse agudo não é o agudo em si, é porque o trabalho mental de entendimento do trecho tá ruim e como você tem dificuldade de entender o que você tá tocando, você acaba gastando mais energia e tirando o foco **[A: Hunrum!]**. Se tiver bem absorvido, então você gastar um tempo solfejando, não só esse trecho mas a condução toda, entendendo que é especificamente esse é três e dois, mas do que refazer o compasso, um, dois, três, quatro, cinco, um....é três e dois **[A: Hunrum!]** você faz três e dois isso internalizar. Isso tando internalizado você vai gastar energia...muito menos energia física. E sobre os agudos, faz aqui sem língua porque vai mastigar menos a boca, porque as vezes só estudando desse jeito, quando chegar no agudo você não vai ter gás pra poder ir. Entendendo que é piano e as vezes o cara pra fazer esse mordente faz forte, isso tá tirando energia de onde não devia. Então, faz piano, faz legato, faz piano pra depois fazer do jeto que ele propõe. Faz uma quarta abaixo e estuda por frase, decompõe por frase e muito lento que é pro seu corpo ganhar resistência, Então com o tempo você vai dentro desse espaço tá muito seguro, mas não faço isso só com esse trecho, você faz com a música toda. É chato, é, mas você quer um trabalho que dê um vencimento grande. Então, faz uma quarta abaixo, mesmo pro pessoal tocar trombone tenor tem ajudado muito porque você tá estudando a música, tá estudando intervalo, tá vencendo o medo de não dá...não alcançar fazer esse Ré e lembrando que as notas agudas, como esse Ré aqui, oh..., tem um crescendo mas você não precisa tocar forte não. A própria nota aguda, ela já vai tender a soar mais e a soar mais forte do que as outras. Então o que é que acontece que se ferra com isso aqui, que eu tenho escutado estudando, tocando isso, a exemplo dos meus alunos....e eu toco, consigo tocar isso aqui com o trombone contrabaixo, eu já dei um exemplo tocando, Porque eu aprendi a malandragem...assim como Blue Bells tem essa mesma malandragem pra servir já até de ponte. Boa parte do pessoal faz...(Entrevistado solfeja início da peça para trombone tenor Blue Bells) e você não vai ter força sempre pra fazer isso e quando chegar lá embaixo, esse dó vai ficar sem força, vai ficar apagado. Você tem que entender que você tá....a banda tocou fortíssimo, mas você não tem que tocar fortíssimo... (Entrevistado solfeja início da peça para trombone tenor Blue Bells novamente) ele já vai aparecer. Já é um harmônico que já tá livre de tudo, do ponto de vista de orquestração, a orquestração aqui deixa muito livre. Não precisa de força, então é um crescendo, mas a própria construção da frase já é um crescendo, já soa...se você botasse um reverbe e botasse...tentasse tocar piano, você ia ver

que a nota aguda ia atingir um ponto de reverberação maior já tem um crescendo nisso, **[A: Hunrum!]** se você tá pra fazer um piano ainda assim sai um crescendo. Então você considerando isso, e considerando a estratégia, mesmo já tocando a música, mas reestudar isso fazendo uma quarta abaixo pra poder estudar o intervalo, estuda sem língua, mudando a articulação pra poder aliviar a boca, fechar os espaços, a possibilidade de aumentar a acertabilidade disso aqui ia ser muito maior. O que faz as pessoas se atrapalharem nesse trecho é porque elas querem fazer esse Ré forte e ele não é necessariamente forte. **[A: Hunrum!]** Isso é o meu conelho sobre esse trecho e a abordagem de estudar. Recapitulando...estudar regendo o compasso.... (entrevistado solfeja o início do terceiro movimento dos Três estudos para trombone de José Siqueira) e você ir entendendo. Se você ainda achar difícil, decompor menos ainda que não é um problema de entendimento pra você, eu sei que você faz isso aqui, entende bem. mas você estudar seções pequenas, transponha elas, pra você trabalhar o grave, que você tem que chegar aqui **[A: É, a parte que eu acho mais complicada é essa final!]** a consistência porque você tá com a boca bem apoiada aqui pra poder fazer o agudo e vai relaxando. Aí tá....aí não abre e isso....aí uma recomendação do professor Alexandre Magno: toque tudo mais lento e muito piano. Acho que eu já disse isso pra você, né? Nesse caso não faz mal chover no molhado, toque tudo mais lento e muito piano pra dá tempo do seu corpo se acostumar com isso. Você tá estudando frase e tá estudando essas frases separadas, então, vai dá tempo seu corpo se adaptar. Quando você for juntar. toca tudo lento e tudo piano e tenta sempre se for possível faz um playback ou contrata um pianista pra você ensaiar semanalmente. Porque a outra coisa que eu vejo que dificulta nessa música que tem uns elementos modais e tem umas coisas diferentes, a gente não tá acostumado muito com esse som e aí a gente faz um treinamento, acaba que tem uma expectativa tonal, que a gente fica encaixando as coisas, mesmo em coisa que a gente já tocou, viu? Porque a maior parte do repertório nosso é tonal, aí você quando vai tocar com o piano tem o processo de adaptar e você precisa anular essa adaptação ou fazendo um playback pra você cantar com o playback ou botar esse playback lá no computador bem devargazinho, pra você tocar junto. Isso vai ajudar muito você, porque você tem um tempo fechado, então ele precisa ser maximizado e as vezes você tá cansado. Então, mas você consegue tocar tudo pianinho, tudo uma oitava abaixo ou uma quarta abaixo e aí você pode botar um playback lá bem devagarzinho e tocar, isso vai dá prazer pra você...pra você poder tocar uma coisa...estudar de novo uma coisa que você já estudou, uma nova abordagem, uma luz sobre a coisa e outra abordagem ajuda a você refazer isso aqui com mais prazer porque você já fez...da vez que a gente comentou no carro. E muita gente se ferra com isso aqui porque quer já ficar estudando do jeito com as articulações que estão escritas, aí você fica gastando a boca. E a mesma coisa nessas outras passagens aqui que tem isso aqui que é diferente né...as pessoas as vezes confundem, mas é diferente. (entrevistado solfeja trecho da peça). Você tem que estudar isso aqui também modulando essas articulações pra compensar no dia que você tá precisando fazer mais legato, você compensar, fazer isso legato. O dia que você não teve tempo de estudar trombone tenor, eu diria pra você pensar já isso aqui como uma forma de estudar também. E não ficar focado no trecho, você estudar o todo, porque muita gente também se ferra por tá focado no trecho, aí não responde, o corpo não responde. **[A: Sim, ok!]**

ENTREVISTADOR: Caso você esteja preparando um recital que use os três instrumentos e em determinado dia você só tenha tempo para estudar um deles, qual você escolheria e porquê?

ENTREVISTADO: Eu sempre escolheria, eu sempre...e já fiz isso, eu sempre escolho aquele que estou a mais tempo estudando porque ele é... o meu motivo é...eu já observei que

ele é o meu...a minha âncora de amparo, meu suporte, né? [A: Hunrum!] Passei...desses 25 anos que eu tô estudando, eu tenho dedicado ao trombone baixo aproximadamente dezenove...vinte...quase vinte anos agora. Não sei exatamente quando, mas quase vinte anos, então, isso é uma base muito sólida. Então os outros eu considero como complementares, agora eu tô mudando, tô fazendo o que o Renato fez nos 2000. Eu tô deixando de tocar contrabaixo...20%, 30% do meu tempo...eu tava tocando 30% mas fui aumentando. E chegou um momento que tava cinquenta a cinquenta por cento, e agora eu tô trocando. O trombone baixo é secundário pra mim, o meu instrumento principal é o trombone contrabaixo que eu quero me tornar uma boa referência. Não é a referência, não tem nada a ver com isso [A: Hunrum!] mas uma boa referência de tocar esse instrumento como solista. Então, é...eu tô invertendo os papéis, tô tocando tudo que eu posso tocar de trombone baixo no contrabaixo e criando repertório novo, compondo, comprando peças, estudando. Então, eu sempre começo...começaria com o trombone baixo e agora como ele tá se tornando o instrumento principal e ele tá bem sólido a construção...é...mesmo assim eu pego o trombone baixo e começo com ele [A: Hunrum!] porque é um instrumento que o meu corpo muito mais rápido [A: entendi!] Eu consigo pensar e tocar com várias velocidades, o trombone contrabaixo eu preciso pensar mais um pouquinho pra as coisas saírem do jeito que eu planejo. [A: Ok!]

ENTREVISTADOR: Então finalizando aqui, eu gostaria de saber se você tem mais alguma coisa a acrescentar sobre tudo que a gente falou, alguma coisa que você tenha vontade de...!

ENTREVISTADO: *É...eu aponto é...a importância desse tipo de pesquisa, dessa preocupação de entender como as pessoas fazem isso, essa é...porque...é...pra mim quando eu fiz...comecei fazer essa transição pra tocar outros instrumentos e revelar isso para as pessoas, muitas pessoas se levantaram contra. "Ah, você vai ferrar com sua boca". Quando eu fui tocar trombone...deixar de tocar trombone tenor pra tocar trombone baixo, três maestros, três pessoas muito importantes vieram falar comigo; maestro Chiquito disse;" Olha, você já toca trombone tenor, já tá fazendo as coisas, você vai ter que matar uns dez caras pra poder tocar trombone baixo, tem que fazer coisas que ninguém fez". Isso até me ajudou, não foi bom a ideia negativa, mas me botar na real. O professor Radegundis me disse: "Olha, porque você quer fazer isso? você já tem uma carreira se encaminhando!". Já tinha tocado várias coisa com a orquestra juvenil, tava desenvolvendo uma carreira sólida tocando trombone tenor e fui tocar trombone baixo. Aí ele disse: "Olha, eu gosto do som, é o som que eu procuro!". Então...ele disse: "Ah, se é isso, então vamos fazer que você se realize, mas sabendo que numa orquestra tem dois...duas vagas de trombone tenor, três as vezes e uma de trombone baixo. E a de trombone baixo normalmente, trombone baixo só sai quando se aposenta. Então você tem que construir outras coisas. Então ele me botou também na real, não foi botar pra trás. Mas teve uma pessoa que disse assim: "Olha, você vai ferrar com sua vida" Né...? Mas eu tava muito consciente do que eu queria fazer. E isso não aconteceu só uma vez, Fui tocar tuba aconteceu de novo, disse: "Olha, você vai ferrar com sua boca, não vai conseguir tocar nem um nem outro". E eu fui fazer, provar que dá pra você fazer. Eu toquei recital de tuba, toquei um monte de peça aguda, grave como qualquer coisa, eu ia lá e tocava e não me impediu de fazer mestrado. E fazendo isso em paralelo com o mestrado, não era só estudando. Então...vai sempre levantar algumas pessoas que não entendendo, e veja, não porque elas queriam meu mal. Algumas pessoas que até levantaram algumas questões, e a última foi mais recente, foi bem agressiva, com o trombone contrabaixo. Eu vejo que as pessoas fazem isso porque as vezes ela não entendendo*

o processo e elas gostando de você, vendo a sua carreira, elas não querem que você se ferre. Mas eu vejo aí uma questão de ignorância, elas não saber como é que se dão as coisas, como é que as coisas se constroem, o plano de vida que você tem ou do entendimento que você já tem sobre aquilo. Então elas vão usar o entendimento delas para as vezes minar a sua ideia até para lhe prote...com uma ideia de lhe proteger. Então eu tô dizendo que elas podem se levantar contra você, se levantam com alguém que esteja fazendo isso, tocando dois instrumentos, sendo multi-instrumentista, o mesmo ambiente da ideia do doubling. Elas se levantam as vezes porque elas não entendem como funciona, são ignorantes a esse assunto, a essas abordagens. E pra muita gente eu quero comentar também...que pra muita gente essas habilidades ou como a habilidade de compor, ou a habilidade de tocar rápido ou ter um bom som, elas estão estritamente limitadas a quem é talentoso. E eu quero levantar isso, essa questão da importância do seu trabalho como de outros nesse segmento, de esclarecer processos de entendimento de fazer as coisas. E não que tem o ideal de fazer, mas como é que as pessoas resolvem as coisas, esclarecendo que muitas vezes, fica patente pra mim, que não é uma questão de ter facilidade muscular ou ter um corpo grande ou pequeno ou o ouvido isso ou o ouvido aquilo, mas de ter um trabalho sistemático de como construir as coisas para muito além do talento, Talento é muito bom mas não como uma muleta, então, eu quero comentar isso, deixar isso registrado que a importância das pessoas entenderem o processo das coisas e não mesmo quando tenham facilidades notória sobre a realização das coisas procurar nós enquanto cientistas e tentar entender como é que essas pessoas conseguem isso pra poder reproduzir com as outras pessoas. E fechando com a frase do professor Radegundis: "Olha, o talento, sim existe, mas ele..." Radegundis dizia; "Eu não sou o trombonista mais talentoso da minha geração, mas eu sei que eu sou um dos mais bem sucedidos, porque necessariamente não foi o talento que me trouxe até aqui, foi trabalho mesmo, não tá alimentado, tem sorte também, mas aproveitar as oportunidades e muito trabalho, que a gente sabe até o final da vida!" E eu posso dizer a mesma coisa, pra fechar essa entrevista, é...eu sei que eu não sou o trombonista mais talentoso da minha geração, mas graças a Deus eu sou um dos mais bem sucedidos, eu pago as minhas contas, trabalho no que eu quero, moro perto do meu trabalho, entendeu? Posso viajar por aí, fazer as minhas coisas, tocar o que eu tô afim de tocar e eu tenho vários colegas muito talentosos que infelizmente não! Tiveram orientação, mas por algum motivo não seguiram, então eu posso afirmar o que eu achava difícil de acreditar quando Radegundis me disse que não era o cara mais talentoso da geração dele. Esse cara deve tá zoando comigo, né? E as pessoas ficam atribuindo hoje em dia que eu tenho facilidade de fazer uma ou outra coisa e eu fico fazendo assim, eu não acredito que agora eu posso dizer que eu não sou a pessoa mais talentosa da minha geração, que eu não tenho facilidade nenhuma, né? Se eu componho é porque Deus permite, mas eu estudei composição pra escrever minhas coisas, né? Não vem pronto não. Eu sento, estudo e trabalho, refaço não sei quantas vezes até conseguir um resultado. Tocar a mesma coisa, tenho....se eu disser que eu apresento uma coisa de cor, porque é uma peça enorme de cor, aí o cara fala assim: "Impressionante!" Mas se eu disser a você que eu estudei mais de 200 horas pra fazer isso, em três meses, aí não tem mais nada impressionante, não tem nada que qualquer pessoa possa fazer. Eu calculei Rogério, deu mais...pra preparar o Réquiem para um trombone, deu mais de 200 horas. E é fácil, é um cálculo fácil, bota aí três meses você estudando todos os dias uma hora e meia, né...de instrumento, e então pelo menos de solfejar, isso a partir do momento que eu comecei a tocar, viu...? que a primeira semana, era uma hora e meia solfejando de manhã logo cedo, uma hora e meia solfejando de tarde e não sei o quê, não sei o quê... Então, isso deu mais de 200 horas em três meses. Então, me diga, precisa de ser talentoso pra conseguir esse resultado, tocar uma peça de 40 minutos em 3 meses? Estudando 200 horas? Entendeu? Eu me perdi a conta de quantas vezes eu tive... estudei aquilo, entendeu? Marcando assim, do

começo até o final da peça. Então, isso não é só talento, é trabalho bruto. Mozart tinha muito talento, mas é trabalho bruto. Beethoven tinha muito talento, mas é trabalho bruto. [A: Ok!]

ENTREVISTADOR: Então, muito obrigado [A: Disponda!] pela sua disponibilidade, né...eu aprendi muito com essa entrevista, né...foi muita informação, eu vou analisar tudo direitinho e acredito que ainda vou aprender ainda mais no processo transcrição. Muito obrigado! [A: É um prazer receber você aqui nesse lugar maravilhoso!] Valeu!

ENTREVISTA Nº 6

Entrevistador: Pesquisador Rogério Pereira Vicente, mestrando em música do PPGM/UFRN

Entrevistado: João Evangelista (Professor de Trombone da UFPE)

Dia: 17/11/2019

Horário: 16:00hrs

Duração: 56min.

Local: Rua Enfermeira Ana Maria Barbosa de Almeida, 160, Jardim Cidade Universitária, João Pessoa. [Residência do pesquisador]

ENTREVISTADOR - A

ENTREVISTADO - B

Sobre a pesquisa

ENTREVISTADOR: Boa tarde professor João! [**B:** *Boa tarde!*] Inicialmente eu vou fazer uma breve apresentação da minha pesquisa, só pra deixar mais claro. Minha pesquisa está sendo desenvolvida dentro do PPGMUS/UFRN e está direcionada a preparação de um recital utilizando os trombones baixo, tenor e alto por um único trombonista com obras de compositores Brasileiros do século XX e XXI. As peças são “Música para trombones e percussão” – três trombones e “Música para trombone nº 4” – trombone alto, de Estércio Marquez; “Criação nº 2” de Flávio Lima e “Três Estudos para Trombone Tenor” de José Siqueira. O objetivo deste estudo é compreender e discutir estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com as obras já citadas. Por isso, o intuito dessas entrevistas é obter informações sobre a prática de mais de um trombone para a preparação de um recital de profissionais que fazem ou já fizeram isso. As informações obtidas nessa entrevista serão relacionadas com minha experiência durante a preparação do recital e com a literatura sobre este assunto. A entrevista é de caráter semi-estruturado e está organizada em 10 tópicos que a gente vai ver a seguir.

ENTREVISTADOR: Então, inicialmente eu queria que você se apresentasse. Nome completo, idade, formação, grupos que atua.

ENTREVISTADO: *Ok! É, meu nome é João Evangelista dos Santos Neto. Eu tenho 46 anos, estudo trombone desde 1988, né...eu comecei a estudar trombone com o professor Joelson (inaudível) na Assembleia de Deus, passei por muito pouco tempo e depois passei a fazer aula com o professor Sandoval Oliveira lá no espaço cultural. E também não foi por muito tempo porque ele foi aprovado num concurso pra Bahia, mas no ano seguinte ele começou a dar aula também na extensão da Universidade Federal da Paraíba e eu fui estudar com ele lá. Então desde essa época, né... eu comecei estudar trombone. Em 91 eu fiz o vestibular pra o bacharelado em música, habilitação em trombone e de lá pra cá eu venho estudando trombone. Eu comecei no trombone tenor, né... em 88 e em 93, no final do ano de 93 eu decidi mudar para o trombone baixo por uma questão de visão do mercado. Aí esse trombone baixo quem comprou pra mim, inclusive foi o professor Radegundis comprou um trombone baixo 50B. Pronto, de lá pra cá eu tenho sido trombonista baixo com algumas passagens pelo trombone tenor, mas agora desde que eu fui fazer o meu doutoramento em Portugal em 2014 que a minha pesquisa se voltou novamente para a literatura brasileira para trombone tenor. E aí eu venho estudando o trombone tenor novamente, então eu fui trombonista tenor, passei muitos anos no trombone baixo, até sou trombonista baixo de formação e agora estou voltando novamente pro tenor. [A: Certo! No caso você atua apenas como professor da Universidade?] Exato! Como eu tenho contrato de dedicação exclusiva com a Universidade Federal de Pernambuco, então eu atuo principalmente como professor de trombone. Apesar de que como nós temos trabalhos com música de câmara e uma orquestra sinfônica, eu também sou primeiro trombone da orquestra sinfônica lá e líder do grupo de música de câmara lá na Universidade, um Low Brass. [A: Ah! Legal!!]*

ENTREVISTADOR: *No caso, os trombones que você estuda com mais frequência é apenas o tenor e baixo né?*

ENTREVISTADO: *Exatamente! Eu costumo estudar com mais frequência o tenor e o baixo, apesar de que a Universidade Federal de Pernambuco também tem o trombone alto e o trombone contrabaixo, mas esses eu estudo geralmente quando há necessidade. Assim, quando vai haver um concerto em que a orquestra precise do trombone alto, aí eu passo um tempo, estudando pra fazer aquele concerto ou então um concerto que a orquestra precise do trombone contrabaixo ou quando eu tô dando aula de trombone contrabaixo. Que por exemplo: nesse último semestre eu comecei a dar aula de trombone contrabaixo a um aluno lá da universidade, ao Martin Reiger que comprou um contrabaixo e aí como nós temos o contrabaixo, eu dou aula de contrabaixo a ele. [A: Certo!]*

ENTREVISTADOR: *No caso, qual a referência que você teve para essa prática entre mais de um instrumento da mesma família?*

ENTREVISTADO: *Sim! É... quando eu decidi subir, aliás, descer né.. do trombone tenor para o trombone baixo, eu não tinha referência nessa época de como fazer isso. Foi assim...(risos), foi assim um salto grande. Radegundis comprou esse trombone pra mim, foi lá nos Estados Unidos comprar esse trombone e o bocal que veio na época né...com o 50B da Vincent Bach era o 1G. Aí você sair de um bocal 5 que era o bocal que a maioria do pessoal usava na época para um bocal 1 pra mim foi assim um queda dentro de um poço né...(risos) o bocal era imenso. Mas com algum tempo eu adaptei ao bocal e aí começou a acontecer a*

dificuldade do contrário né...de pegar um bocal pequeno, com o passar do tempo eu sentia que ficava meio que entupindo. Então no trombone tenor eu já não conseguia usar o 5, tinha que usar um bocal maior, aí eu usava 3 ou 2. [A: Hunrum!]

ENTREVISTADOR: Quais as características do equipamento que você recomendaria para alguém que tocasse trombone tenor e optasse por estudar o trombone baixo ou alto?

ENTREVISTADO: *Pois é! Não fazer o que eu fiz (risos). Com toda certeza, se...hoje em dia nós temos acesso a mais equipamento, na minha época não tinha, mas hoje em dia já que nós temos essa possibilidade, fazendo essa transição de maneira que ela seja menos traumática. Se você usa um bocal 5 por exemplo, você não vai direto para um bocal 1, tá entendendo? Você pega aí um bocal 2 ou sei lá, um bocal 3 se for o caso pra fazer essa transição. Mas acho que o 2 já é um bocal que você já consegue transitar entre 5 e 2 [A: Hunrum!] né? E de instrumento Vincent Bach é um trombone acessível, ele não é um trombone assim tão caro. O que pode ser que na sua passagem você tenha problemas de adaptação e aí se você faz um investimento muito alto, você compra um trombone Thein, por exemplo, [A: É!] (Risos) você pode perder o investimento [A: Hum!]. Então, nós temos que ver as questões de custo benefício. E a outra questão de você não fazer esse salto muito grande é pra se preservar enquanto músico né? Pra você continuar tocando, ter condição de tocar e você não destruir a embocadura que você levou anos pra montar. [A: Entendi!] Pois é. [A: Então, quais seriam os principais critérios para a escolha desse equipamento além do financeiro que você mencionou?]. Além do financeiro tem...eu acredito que quando você começa a estudar um instrumento diferente e você já tem alguma experiência como músico, você não vai pegar um material que te machuque. Então esse é um dos principais critérios que eu vejo, é você escolher um material que se adapte...aliás que o seu corpo se adapte a ele de uma maneira que ele não te cause dano, né? Por exemplo, se o teu lábio não se dá bem com um bocal de borda muito fina, você pode machucar, ou o contrário né? um borda baulada que pode, na hora que você tá soprando machucar teu lábio por dentro do bocal. Então é esse tipo de coisa que você tem que prestar atenção. Outra coisa também é, por exemplo, você, no caso do trombone, você tá usando um trombone leve tenor e quando você vai pro baixo, você já pegar um trombone com uma campana 10 e meio que é uma campana bastante grande, né... Então eu não recomendaria pegar um trombone de campana 10 e meio, o ideal é você pegar um trombone com uma campana 9 e meio que é uma campana mais aproximada da campana do tenor. Se você tiver a possibilidade de utilizar uma vara lightweight seria bom porque a vara do trombone baixo ela é um pouco mais larga né.. o tubo não é 42, é um tubo 50 e só isso já aumenta bastante o peso do equipamento aí quem não tem muito costume de tá tocando com um equipamento muito pesado, né? [A: É]. Essa seria uma boa variação.*

ENTREVISTADOR: Em qual momento do aprendizado do estudante de trombone você o consideraria apto a iniciar o estudo de outro instrumento da família, além do seu instrumento principal?

ENTREVISTADO: *Eu acho que pra você trocar de instrumento assim...é...se você ver a necessidade de uma migração é em função ou de uma necessidade sua por falta ou problema de adaptação ao seu próprio instrumento ou por uma necessidade de mercado como foi o*

meu caso, né? Não havia trombonistas baixo eu vi a oportunidade e passei para o trombone baixo, mas existem pessoas que tem dificuldade adaptar ao agudo e aí ela percebe que ela tem mais afinidade com o grave, aí nesse caso é interessante ela mudar pra um instrumento mais grave, né? E então eu acho que o momento ideal para fazer uma coisa dessa é a partir do momento que você já tem certo domínio técnico sobre o instrumento. Você já conhece os fundamentos de estudos; sonoridade, projeção, extensão, técnica de vara, né? E você também já passou pelo estudo do trombone tenor com chave, porque a partir do momento que você vai trabalhar no trombone baixo com duas chaves, né....? Porque o trombone baixo quando é in line você consegue utilizar as válvulas independentemente né...! Então você pode usar só a válvula de F ou só a válvula de Solb ou as duas juntas. E aí a partir do momento que você utiliza as duas, você tá usando, você tá aumentando, você tá fazendo uma sobrecarga, né...para tua respiração, pra tua embocadura também. Então eu acho que é interessante que você já domine a técnica de uso da chave no trombone tenor, num 42 por exemplo. [A: Tá!]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a estudos de rotina, como você organiza seus estudos de rotina se você precisar estudar mais de um instrumento de repente, instrumentos diferentes?

ENTREVISTADO: *Bom, é...se eu precisar no mesmo dia estudar os dois trombones eu vou dividir o meu dia por turno. Pela manhã eu prefiro começar com um estudo que seja mais...mais cômodo pro meu corpo, né...algo que não vá me agredir. O corpo, ele tá acordando agora, então se eu venho fazendo mais estudos durante muito tempo com o trombone baixo, eu prefiro começar no trombone baixo e a tarde começar fazer os estudos com mais tensão que o trombone tenor precisa ou o contrário. Se eu já venho estudando meu trombone tenor e eu já estou acostumado com aquela tensão e vou ter que começar a fazer estudos mais pesados com um maior fluxo de ar, né...porque pra muitos tenoristas dá aquela tontura na hora que você está fazendo os graves. Eu prefiro que isso seja feito mais tarde, porque se você começa isso logo pela manhã, assim que você acorda dá a sensação ao teu corpo de que aquela coisa tá te fazendo mal, tá entendendo? [A: Hunrum!] E aí a gente não sabe a longo prazo como é que o corpo responde, hoje em dia nós temos muitas pessoas que tem é... problemas inclusive de...é...até param de tocar com distonia focal. [A: Hunrum!] Então isso pode ser um disparador e assim, eu sempre parto daquilo que é mais cômodo pro corpo, né...o que é menos agressivo e aí a gente vai aumentando a carga até que chega um ponto que você sente: não, por hoje já deu.*

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a embocadura, como você descreveria a pressão que você faz com o bocal ao tocar, no seu caso, o trombone baixo e trombone tenor? Você aplica a mesma pressão no lábio superior e inferior ou são pressões diferentes?

ENTREVISTADO: *Bom, em relação a pressão eu sempre trabalhei com pouca pressão do lábio...aliás, do bocal contra o lábio, eu na realidade, quando comecei a estudar trombone baixo. Eu fazia pressão de mais e isso foi uma das coisas que Sandoval corrigiu em mim e aí ele me ensinou a deixar sempre o bocal meio solto e aí fazia os estudos e no final do estudo ver se o bocal tava muito ou pouco colado. Toda vez que eu via que o bocal tava muito colado era porque eu tava fazendo muita pressão, ou do lábio contra o bocal ou do bocal contra o lábio. [A: Hunrum!] Hunrum! E aí com o passar do tempo eu fui percebendo que*

eu conseguia, sabe... segurar um pouco mais dessa tensão e aí, inclusive que foi se tornando mais natural o trabalho de ir ao agudo e o trabalho de ir ao grave sem lançar tanta pressão sobre a embocadura.

ENTREVISTADOR: A troca de bocais interfere de alguma forma na sua embocadura, na qualidade do som que é produzido nos diferentes instrumentos? A sua embocadura é afetada no primeiro instrumento quando você muda para o segundo? Duas perguntas em uma.

ENTREVISTADO: *Sim. Então! É...quando eu uso o bocal de trombone baixo, meu bocal é quase do tamanho do bocal Schilke 60, né...? Na realidade eu tenho um bocal que maior do que o Schilke 60..., pois é, então ele é bastante aberto. E já o bocal que eu uso no trombone tenor é um bocal 5, né...Então quando eu tenho que estudar os dois trombones eu começo sempre com o baixo, estudo pela manhã o baixo e a tarde eu estudo com o bocal....com o trombone tenor. E eu sempre dou um intervalo de tempo de pelo menor 3 horas entre um e outro, primeiro pra que a embocadura descanse e depois também pra que a referência do trombone baixo não me atinja no trombone tenor. Eu paro, escuto muita coisa de trombone tenor pra trazer de volta a referência do som do trombone tenor porque como eu fui trombonista baixo durante muitos anos, é muito fácil você querer utilizar a embocadura do trombone baixo no bocal de trombone tenor. Porque a embocadura do trombone baixo, ela é mais larga, né... então quando você vai pro agudo, o som, ele fica...som meio com um timbre estranho,é....as notas não brilham, fica aquela som muito apagado,um som muito escuro dentro do trombone...do trombone tenor, tá entendendo? Então, essa questão de estreitar a embocadura pra o trombone tenor, ela é importante. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: No caso, você muda a embocadura ou move o bocal para melhorar a extensão ou outros aspectos da performance nos diferentes trombones?

ENTREVISTADO: *Se eu mudo a embocadura? [A: Sim!] Eu acredito que a concepção de embocadura de um instrumento e do outro é diferente quando você usa equipamentos diferentes. O único trombonista que eu conheço que faz tudo isso sem modificar o equipamento e de forma que ele também não mude de forma alguma a embocadura é o professor Sandoval, é o professor Sandoval Moreno de Oliveira. Porque ele utiliza (risos) um bocal 2 com o passo a 4, e ele consegue fazer o trabalho no trombone baixo e no trombone tenor da mesma maneira e assim, ele transita muito bem entre,..entre esses dois trombones e é uma inspiração. Mas eu por enquanto não consigo fazer isso não. (risos) [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a aquecimento, em qual instrumento você sempre começa seu aquecimento? Quando você faz seu aquecimento no primeiro instrumento você se sente aquecido nos outros?

ENTREVISTADO: *Não! Assim, quando eu começo meu aquecimento, eu geralmente prefiro...quando eu faço aquecimento nos dois instrumento né? Porque tem dia que eu pego só um instrumento mesmo, pego só o baixo ou então no outro dia eu pego só o tenor. Mas nos dias que eu estudo os dois, eu prefiro começar pelo que me é mais cômodo, no caso o baixo. Então eu estudo o trombone baixo pela manhã e a tarde eu estudo o trombone tenor como eu tinha falado. Porque pra mim ainda é muito cansativo começar no trombone tenor porque eu*

tenho que fazer os estudos de extensão, ir ao agudo né...? e aí depois quando eu pego o trombone baixo, eu fico sentindo a embocadura muito tensa que pro trombone baixo não é bom. Então eu prefiro começar no baixo. [A: Ok!]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a respiração, você poderia descrever a diferença e similaridades na quantidade de ar usado em cada um dos trombones que você toca? Como você lida com as diferenças e similaridades né e como você trabalha essa questão da capacidade de respirar e controle de respiração?

ENTREVISTADO: *Pois é! Como eu fui trombonista baixo durante muito tempo, pra mim é mais simples trabalhar com fluxo de ar grande que é o caso do trombone baixo do que com um aumento na pressão que é o caso do trombone tenor. Você utiliza um fluxo de ar menor e você vai precisar de mais pressão e mais tensão pra atingir as notas mais agudas né? Então existe sim um diferença, por conta da característica própria do instrumento. Agora como que eu trabalho essas diferenças né? Eu prefiro começar com estudos que sejam comuns aos dois no trombone tenor. Por exemplo, depois que eu faço o aquecimento básico, que eu vou pra método, eu prefiro começar com método feito Rochut e com o passar do tempo é que eu vou pegando o material que me leve mais pro agudo, métodos assim que exijam mais do trombone tenor, justamente pra evitar esse choque que existe entre o muito fluxo com relaxamento no trombone baixo e muita pressão com tensão do trombone tenor. [A: Entendi!]*

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a produção do som, como você pensa a respeito da adaptação as diferenças de timbre dos instrumentos que você toca?

ENTREVISTADO: *Pois é! O som no trombone baixo e o som no trombone tenor, antigamente eles eram bastante diferentes né? Existia-se um paradigma que deixava o som do trombone baixo, um som muito mais escuro e o som do trombone tenor, um som muito mais brilhante. Isso hoje em dia já não é mais desse jeito né? O trombone baixo hoje, ele já não utiliza mais aquele som tão escuro de 10 anos atrás. O som, ele hoje é mais aproximado ao som dos trombones tenores do que ao som do trombone contrabaixo e da tuba né? E isso é em parte positiva, eu acho isso interessante também. Eu acho que o músico moderno, ele tem que se adaptar e se tornar fluente de acordo com o local, de acordo com a cultura do que ele está tocando. Porque inclusive quando você muda de uma região pra outra as ideias de sonoridade muda. Eu tava na Europa, então quando você chega num país feito a Alemanha, você percebe que a sonoridade dos trombones é uma, quando você chega na França é outra né? Então você tem que se tornar mais maleável; em relação a essas coisas da sonoridade você tem que se tornar em parte fluente pra que você consiga se adaptar aquela realidade ali. É o mercado quem diz o que é que você vai ser ou então você está fora do mercado.*

ENTREVISTADOR: Quais as principais diferenças técnicas que você acha pertinente ao tocar nos trombones baixo, tenor e alto, se for o caso?

ENTREVISTADO: *Sim. Se for necessário tocar nos três no mesmo dia...!? [A: É!] No caso uma peça que tenha que usar os três trombones [A: É, ou um recital] Ok. Muito bem, as principais diferenças técnicas vem principalmente do tamanho do instrumentos né? Por exemplo, apesar de ser parecido né...trombone tenor e trombone baixo não são exatamente a mesma coisa. O fato de ter duas chaves que quando você pringa ao mesmo tempo se tornam*

três (risos) você tem uma chave em Fá, depois você tem uma chave em Solb e apertando as duas você tem uma chave em Ré, né...? Isso faz toda a diferença porque isso vai mudar toda a técnica da vara. No tenor você não tem essa possibilidade, você tem a vara sem o uso de uma chave e aí quando você utiliza a chave em Fá, você cai de 7 pra 6 posições. No trombone baixo acontece a mesma coisa só que a vara, a chave em Solb, ela é menor que a chave em Fá, então as distâncias que você iria corrigir com Solb não são tão grandes quanto em Fá. Mas o contrário quando você utiliza as duas chaves que você faz Ré, essas distâncias aumentam muito e ao invés de 6 com uma chave, você passa a ter 5 e essa notificação de tamanho da vara, ela vai modificar também a técnica né? Vai deixar o trombone um pouco mais lento, você vai estar trabalhando com um grande fluxo de ar, você vai tá trabalhando o grave. Então o grave, ele não é tão ágil quanto é o agudo, entende? Então essas diferenças de características do próprio instrumento, elas vão sim modificar a questão técnica do uso da vara, da técnica da vara, isso também em relação a facilidade movimento, entre os registros. Porque quando você tem registros mais próximos é muito mais fácil de você se mover entre eles né? À medida que vai ficando agudo os registros diminuem de tamanho, deixando de ser quartas, oitavas né...quintas e aí você passa a ter intervalos menores no agudo, com são intervalos de terça maior, terça menor, segunda, né...segunda menor? E torna muito mais rápido, muito mais ágil o instrumento feito o trombone alto em relação ao trombone baixo.

ENTREVISTADOR: No que diz respeito ao desenvolvimento técnico, você muda sua abordagem na articulação com a língua do tenor para o baixo ou para o alto quando você vai tocar?

ENTREVISTADO: *Não, em relação a isso eu não faço muita modificação não. Aqui eu ainda sinto que, aqui quando eu digo aqui é no Nordeste. Eu acho que por conta da influência do Frevo o som, ele tem muito ataque né? As pessoas tocam utilizando ataque de mais. É...esses últimos quatro anos lá na Europa, o meu som, ele mudou muito para principalmente ar, por exemplo, tem passagem que eu nem uso língua pra fazer ataque mesmo, eu só ataco com ar. E isso inclusive facilitou bastante em relação as notas que falhavam né...meu som de vez em quando falhava, na hora dava aquelas crocadas, era aquele....mas depois que eu passei a utilizar menos a língua e de uma maneira também assim com ataques mais leves pensando mais em "Dá" do que em tá, isso modificou muito a minha maneira de pensar o som do instrumento. E aí eu utilizo essa mesma concepção tanto pro trombone baixo como no tenor e no alto. Então, pra mim é indiferente. [A: Ok!]*

ENTREVISTADOR: Quando você trabalha aspectos técnicos referentes a chave, você trabalha no tenor ou no baixo? Por que a escolha?

ENTREVISTADO: *Sim! Quando eu utili...faço estudos de chave, na realidade assim...no baixo com certeza você vai fazer muito mais estudo, porque inclusive existe métodos especializados para você fazer trabalho com chave. Um método bem básico do Gillis, ele é basicamente método pra você aprender a utilizar as chaves e aprender a utilizar o fluxo de ar a medida que você está no grave. No trombone tenor você já não precisa fazer tanto, mas o que acontece é o seguinte, é que se você também não faz no trombone tenor, você fica com um controle muito bom no baixo e no tenor você peca. Então, é necessário fazer no baixo e vai ser necessário fazer no tenor de novo (risos) a tarde. Uma coisa que eu já escutei alguns trombonistas falarem, alguns professores falarem, é que "quando você está estudando dois*

trombones, fazendo o doubling então é esposa e amante, você estuda um, a atenção que você tem que dar a um, você tem que dar ao outro". (risos) Existem alguns aspectos as vezes que podem variar um pouco, mas a sua atenção aos dois ela tem que ser integral. [A: legal!]

ENTREVISTADOR: No que diz respeito a afinação. Como você trabalha afinação nos diferentes trombones que você toca?

ENTREVISTADO: *É, hoje em dia é mais simples trabalhar essa questão da afinação. Antigamente era mais complicado porque não existia muito equipamento que te ajudasse né? Hoje a gente vive na era da informação e existem muitos equipamentos que facilitam muito o trabalho da gente. Hoje em dia nós temos no próprio aparelho de celular, né...no próprio telemóvel, apps que você pode baixar que te ajudam muito nisso. Outra coisa, é trabalhar...,que foi uma das coisas que me ajudou muito no meu começo, né...nunca estudar sozinho, estudar em grupo. E aí é, assim como duas cabeças pensam melhor do que uma, quatro ouvidos escutam melhor do que dois (risos). E aí..e se forem três pessoas, melhor ainda né...porque aí os três eles vão se ouvindo e além do quê, com a ajuda desses apps, afinador eletrônico, que na época que comecei a estudar não tinha nada disso você pode melhorar muito a questão da afinação, a questão da projeção. A questão do foco da nota né...que hoje em dia você ver muito menos trombonistas com esse tipo de problema de foco de nota, a nota que é apagada. Hoje em dia não, hoje em dia você tem um quantidade de trombonistas muito jovens e que se formam cada vez mais cedo. [A: legal!]*

ENTREVISTADOR: Agora a gente vai falar um pouquinho de Doubling, o doubling né? [B: Sim!/] No caso, qual o termo que você utiliza para se referir ao trombonista que toca mais de um instrumento da família? Você sempre...você conhecia essa palavra antes?

ENTREVISTADO: *Já, já! Já conhecia o doubling faz algum tempo. Assim, logo que eu cheguei em Portugal, inclusive tinha um amigo contrabaixista que tava fazendo um trabalho de mestrado justamente sobre isso, sobre o doubling em 2014. Ele estava estudando os contrabaixistas que trabalhavam com o instrumento acústico e com o instrumento eletrônico né? Então, já é conhecido, o doubling, já é conhecido por mim, já há alguns anos. [A: Tá!]*

ENTREVISTADOR: Quais as maiores dificuldades que você encontra em tocar trombone baixo, tenor e se for o caso o alto, contrabaixo?

ENTREVISTADO: *Sim! Assim, a maior dificuldade pra mim, hoje em dia já não tanto né...porque eu já venho fazendo isso desde o quê...desde o início do ano, que eu venho estudando mais pesado assim no trombone baixo e no trombone tenor. Mas quando eu vou ao trombone alto ainda sim, porque como a vara é bem menor eu fico dependendo muito do ouvido e as vezes até do afinador eletrônico (risos) pra não errar. Principalmente quando eu começo a fazer escalas, escalas em terça entendeu? O trombone alto pra mim, ele ainda é mais complicado, o trombone tenor, aliás, baixo e o trombone tenor não porque eu me sinto em casa, (risos) quando eu estou tocando esses dois instrumentos. [A: legal!]*

ENTREVISTADOR: Quando você tem a oportunidade de organizar a ordem com que você toca o seu trombone tenor, baixo e o alto, qual você toca primeiro e porquê?

ENTREVISTADO: *Sim, aí é como eu tinha te falado. Por uma questão de comodidade física, sabe...e ele não agredir a embocadura, não agredir a respiração, não agredir pulmão, não agredir.... Inclusive as costas eu apesar de o trombone baixo ser mais pesado, meu corpo ele está mais adaptado a ele. Quando eu pego o trombone tenor que eu começo a estudar as tensões das notas mais agudas, à medida que eu vou estudando, por incrível que pareça ela faz minhas costas sentir mais cansaço de que no trombone baixo que é mais pesado. Eu acho que por conta da pressão que é necessário fazer pra chegar nas notas agudas, mas isso também eu venho reduzindo com o tempo de estudo. [A: Hunrum, ok!]*

ENTREVISTADOR: **Você já tocou trombone em um ordem em que você se sentiu desconfortável? Quais seriam as soluções que você aconselharia, caso isso tenha acontecido, pra se preparar numa situação como essa?**

ENTREVISTADO: *É, assim, já houve concertos que eu precisei fazer depois que eu cheguei aqui no Brasil, que eu tive que tocar com o trombone tenor logo cedo pela manhã e teve música eu tive que fazer também com o trombone alto logo pela manhã... e assim, como eu sabia que ia precisar fazer isso porque era um trabalho com a orquestra lá da universidade. Então eu tive que me preparar com antecedência né? Aí essa antecedência pra mim foi de dois meses, eu pensei "não!" Eu acredito que em dois meses fazendo um trabalho regular eu consigo não sofrer tanto né? E com esse trabalho de preparação, estudando antes o trombone tenor, mas de todo jeito assim, começava pelo tenor e depois ia pro alto pela manhã... ou então fazia, tenor pela manhã, alto a tarde. E aí bem pegava no baixo porque eu não gosto de exceder as horas de estudo que eu faço durante o dia, chegou o máximo que o meu corpo suporta, eu não vou fazer esse "over" esforço não.*

ENTREVISTADOR: **Como você prepararia um recital em que você tivesse que utilizar os três trombones de calibres diferentes? E quais aspectos você consideraria mais importante a se trabalhar?**

ENTREVISTADO: *Pois é! Assim, fazendo...pra fazer um recital com três instrumentos eu tenho que ter uma margem de segurança. Então, eu não faria um recital com um repertório que eu não domine muito em pelo menos dois instrumentos. Então pra fazer um recital eu teria que ter uma peça de trombone, sei lá, uma peça, duas peças de trombone baixo que eu domino muito bem, mais uma peça ou duas de trombone tenor que eu também domine bem e aí sim uma peça de trombone alto que eu não tenho assim tanto domínio. E aí eu estudaria essas outras peças que eu já domino para elevar o nível do que elas fazem, do que eu já tenho. E manteria muito mais foco, ou um foco diário praticamente nas peças do trombone alto, hunrum. Isso até um ponto que meu corpo se sinta confortável. A partir do momento que ele não se sentir confortável eu tenho que reduzir a quantidade de estudo no trombone alto mais sem parar o trombone alto. [A: Hunrum, legall!]*

ENTREVISTADOR: **Caso você esteja preparando um recital que use os três trombones e em determinado dia, você só tenha tempo para estudar um deles qual você escolheria, baixo, tenor ou alto e porquê?**

ENTREVISTADO: Bom, aí nesse caso, é aquela coisa de prioridade né? Se você tá com um problema e você tem que resolver o problema, então...(risos) apesar de que você vai se esforçar mais, apesar de que você vai, talvez até correr risco de se machucar.... Mas eu faria a parte do trombone que me dá mais dificuldade, que pra mim por exemplo é o trombone alto. Agora assim, utilizando estratégias de uma maneira que eu não me machuque tanto. Seccionando o estudo, reduzindo a intensidade de som, estudando as partes de trás pra frente né...do final pro começo, voltando compasso por compasso. Pra facilitar a leitura de uma forma que não machuque minha embocadura e eu consiga está pronto no outro dia, pra fazer o trabalho com os outros instrumentos. [A:okl!]

ENTREVISTADOR: Ao observar os trechos musicais retirados dessas quatro peças que eu trouxe aqui, que metodologia você consideraria essencial pra resolver as dificuldades técnicas dessas trechos. [B: Sim!] Vamos começar por... essa daqui é de trombone alto, esse trecho até aqui...

ENTREVISTADO: Certo! A peça de trombone alto, qual que é? [A: Música para trombone nº 4 de Estêrcio Marques!] Ah, sim, sim, sim! Foi escrita por Jackes Douglas né? [A: Issol!] Está na clave de dó na terceira linha, muito bem, ok! Ela não assim tão aguda quanto eu pensei que ela fosse. A nota mais aguda no caso é um láb. [A: É!] Pois é, então essa não é uma peça assim tão complicada, outra coisa é que ela mantém um centro tonal em láb menor não é? Então uma das coisas seria estudar a escala de lá bemol menor, escala e arpejos [A: Hunrum!] de láb menor. E pra fazer os agudos, eu acho que é interessante você fazer um estudo que o pessoal lá de São Paulo chama de vira, vira né...você começa estudando tetracordes (solfejo do segundo tetracorde de uma escala diatônica maior de forma descendente, mudando de regiões tonais) fazendo essas escalinhas, depois que você já fez escalas e com cuidado pra não machucar a embocadura. [A: A questão dos multifônicos?] Sim! A questão dos multifônicos, deixa eu ver aqui, é, essa questão de multifônico, eu prefiro sempre fazer no trombone tenor para ter uma ideia de como é que soa para depois tentar fazer no trombone alto, é uma muleta mais me dá segurança, entendeu? Agora dá pra você fazer direto no trombone alto, mais eu não tenho essa segurança não. Então, o trombone alto ainda é um instrumento que me dá...que me traz menos confiança. Então nessa aqui, sinceramente, eu precisaria da ajuda de alguém mais experiente que pudesse me ajudar com essa peça. Inclusive eu não, assim...não arriscaria fazer ela sem falar com outros professores. [A:certo, legall!] Hunrum! [A: A criação nº 2!] Sim! A criação nº 2 de Flávio Fernandes. [A: Flávio Fernandes!] Ah, essa aqui já é uma peça mais simples, já...uma peça, quer dizer, mais conhecida pra mim né.... [A: Hunrum!] Eu já conheço essa peça há muitos anos né, eu toquei...eu acho que eu toquei isso aqui em 94, eu acho...(risos). Pois é, uma das coisas que você tem que observar bastante nessa música aqui são primeiro a questão da articulação, apesar de não tá escrito logo no começo do "piu mosso", você tem que encurtar todas as notas como se elas fossem staccatos (entrevistado solfeja). Depois tem essa questão dos sforzatos que você tem dentro...embaixo da ligadura. tá vendo? Aqui... [A: Hunrum!] que faz...(entrevistado solfeja o ritmo), é...apesar de não ficar, de você não fazer com muito ataque, mas você tem que destacar essas três notas toda vez, porque isso é um padrão que vai se repetir. Se você olhar aqui...tem aqui, aí depois você vai encontra de novo o mesmo padrão aqui, oh [A: Hunrum!] Né? [A: Um padrão de articulação!] Isso, um padrão de articulação, né...umas das coisas que eu acho bem interessante na composição

do Flávio Fernandes, Flávio Lima né? É que ele é bastante metódico né? É...ele faz as coisas assim de uma maneira bem escolástica mesmo. E então aqui...acontece aqui, aí depois acontece aqui novamente no 2/4 (solfeja o padrão rítmico) [A: Hunrum!] Hunrum! Pois é! Aí, a partir daqui dessa semi cadência, né...aqui não tem e aqui no "ttempo primo" quando você volta é bem mais tranquilo né...porque você volta a um tempo mais relaxado [A: Hunrum!] Exato! Aqui tá muito mais simples, você só tem que ter cuidado com as ligaduras, né? Você vai precisar de mais ar...as frases que são ascendentes e descendentes, isso pra... é o feijão com arroz do trombone baixo. (risos) [A: Ok! Vamos ver a "Música para trombones e percussão"] Ah, essa aqui! Essa aqui é do Estércio, Estércio de novo né? [A: É!] Estércio é um compositor assim mais...mais contemporâneo, não tô dizendo que o Flávio não seja, mas a linguagem que o Estércio usa, é uma linguagem mais contemporânea, né? E o tipo de rigor que ele pede do trombone é um pouco maior, né? Tanto que, por exemplo, aqui no compasso 65 ele começa com um Mi que vai ser um Mi pedal né? e vai ter essa subida até o Sib em glissandos, vc tem três glissandos até um Sib, depois você vai ter um Réb no grave lá na quarta posição, que vai descer pra o Sol pedal. Então, é...apesar de tá em piano e subindo pra "mezzo forte", isso vai consumir muito ar. (Risos). Isso vai consumir bastante ar meu jovem. Pra falhar essas notas, falhar a afinação é super fácil (risos). Vai ter que estudar bem. Outra coisa é...são os efeitos que ele utiliza né? Ali no compasso 69 ele tem esse efeito só com ar, sem som, com a vara ascendente, depois com a vara descendente (não compreensível). E depois nesse, como é que a gente chama? É, onomatopeia. Que ele faz esse "pá, tá, pê...", "pá, tá, pê, tu", exatamente, hunrum. Você vai ter que ter um cuidado só, principalmente em relação ao tempo né [A: Hunrum!] E depois, é... até o final do trecho que vai ali até o compasso 80.... aliás, que compasso é esse aqui? 70, 76, 81, 2, 3, 4, 5, 6, até o 86 é muito mais...é muito mais a questão dos efeitos, né? Quando ele usa o movimento de vara, essa movimento do ar com a onomatopeia. [A: ok! E por fim, As três danças...Os três estudos, aliás de José Siqueira, no caso o 3º movimento, esse pequeno trecho aí.] Hunrum! Pois é, José Siqueira, eu toquei ainda na época que eu era trombonista tenor, né? Assim, o primeiro trombonista que eu soube que tocou isso aqui foi o professor Sandoval, né? Foi Sandoval Moreno Oliveira e aqui em João Pessoa, por incrível que pareça o primeiro trombonista a tocar isso aqui fui eu (risos) [A: Sérió?] Sim! [A: Legal!] Porque Sandoval tocou isso aqui na Bahia e aí ele chegou com a parte e disse: "Olha, ninguém tocou isso aqui em João Pessoa ainda, você tá afim de tocar?" Eu disse: Eu toco professor, perfeito! Além do que quem manda aqui no curso é o senhor mesmo! (risos) Pois é! E aí eu fiquei muito feliz de ter feito essa música porque ela foi assim...eu não conhecia quase nada de repertório brasileiro na época que eu fiz isso aqui, isso aqui eu acho que toquei em 92, exato. Porque depois em 93 Radegundis me convidou a participar de uma pesquisa sobre literatura brasileira para trombone, né...que é esse livro - literatura brasileira para trombone, só música (incompreensível) e trechos orquestrais que eu tive oportunidade de pesquisar junto com ele e pra mim foi assim, muito gratificante. Estudar essa peça e depois sugerir essa peça pra Radegundis e também sentir e perceber que Radegundis, ele entendeu que realmente uma peça interessante e colocar no álbum, porque Radegundis também nunca tinha tocado. [A: Hunrum!] Hunrum! É, pois é! Aí depois que Radegundis tocou ele disse: "Rapaz, que peça bonita!" Eu disse: É, pois é! Vamos colocar, essa com certeza vai ser uma das peças que vai ser um carro chefe desse livro. Então... o terceiro movimento aqui nesse trecho marcado né que faz uma transição como se fosse do trombone tenor pro trombone alto, mas que é tudo feito no trombone tenor mesmo, mas que vai...tem características do alto né? É... o que tem aqui também, primeiro são os "mordente", os

mordentes você tem que tá bem pra caramba nisso. A segunda coisa é como você vai pro agudo, você também tem que tá com o agudo limpo. (Risos) É, pois é, principalmente o Ré, nessa parte do Si, dó, ré, eles tem que tá muito limpo. Pra você ter confiança na hora de subir, porque quando você vai pra o agudo, nessa passagem do (solfeja trecho). Pois é, esse ré, ele vai soar muito e se você não chegar nele com energia. você praticamente perdeu a interpretação disso e a outra ainda por cima que é forte. (Risos) Pois é! E assim, além de forte tem os acentos né? Então você vai ter que tá com a embocadura firme pra fazer essas passagens. Agora outra coisa que eu acho interessante é que apesar de não ser tonal, ela tem um centro tonal que fica variando entre Ré e Lá e aí eu acho interessante é que ele fica nessa brincadeira Ré, Lá, Ré, Lá e ele termina em Sol. Aí ele vai...é como se ele tivesse ali entre dominante e dominante secundária e aí ele conclui em Sol. Pois aí ele faz essas passagens todas, usa a dominante, usa o Dó sustenido, Fá sustenido. Tem uma parte que ele usa ali. oh, o Sol sustenido também, quando ele tá em lá. E aí você tem que definir bastante isso, quando você tá na dominante e quando você tá na dominante secundária. Eu não tô querendo dizer que a ideia aqui seja tonal, porque essa peça, ela não é tonal, né? Mas ela tem, ela tem centros tonais que você consegue sentir. [A: Hunrum!] Hunrum! E essa aqui é uma dessas passagens, uma das poucas passagens com essa música que você consegue sentir isso. Que por exemplo, ali no segundo movimento, você praticamente não sente, mas aqui sim, aqui ele...ele fixou aqui. Aqui é dominante secundária, aqui é dominante e aqui você tem um relaxamento natural. [A: Ok!] Hunrum!

ENTREVISTADOR: Pronto professor, a gente está terminando a nossa entrevista, você gostaria de fazer alguma colocação que porventura eu tenha esquecido e você gostaria de falar?

ENTREVISTADO: *Na realidade não! Eu me sinto bastante agradecido! Agradeço também pela oportunidade que você é....me deu de falar um pouco assim sobre o que eu tenho estudado esse tempo. É interessante fazer parte de uma pesquisa de mestrado que fale sobre, sobre a técnica do trombone, sobre tudo que se relaciona ao trombone. Nós que somos apaixonados por esse instrumento, não é? Eu também gostaria de agradecer direta ou indiretamente, eu não sei exatamente ao seu programa, ao seu programa de pós graduação, que é... Ele tem sido um programa assim, bastante importante aqui dentro do âmbito musical no nordeste. E eu lhe desejo sorte, felicidade e sucesso na sua caminhada [A: Obrigado!] como mestrando e como futuro professor se Deus quiser.*

ENTREVISTADOR: Eu também quero deixar aqui meu agradecimento por aceitar fazer parte da pesquisa né? Me sinto lisonjeado pela sua participação e de todos os outros né? Que estão participando e espero está contribuindo de alguma forma né com outras pessoas, com esse trabalho e botar pra torar [B: Exatamente] como dizia o professor Radegundis. [B: Mas eu acredito que o seu trabalho, vai ser um trabalho muito bom, um trabalho pertinente. É um trabalho que ajuda a área do estudos não só do trombone, mas dos metais em geral.] [A: Hunrum, ok! Muito obrigado!] [B: Boa sorte!]

APÊNDICE B



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado “A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto”, tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha.* Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi- estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu **JACKES DOUGLAS NUNES ANGELO**, CPF: **022.875.861-05** declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

Campo Grande/MS, 03 de outubro de 2019.


 Assinatura do entrevistado (a)



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado “A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto”, tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha*. Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi-estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu BENEDITO TADEU DE CASTRO JÚNIOR, CPF/RG: 4952608, declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

Belém/PA, 25 de OUTUBRO de 2019.

Benedicto Tadeu de Castro Junior
Assinatura do entrevistado(a)



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado “A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto”, tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha.* Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi-estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranielson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu TERESA MARIA SOUZA DA SILVA, CPF/RG: 00878374477, declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

Campina Grande/PB, 11 de outubro de 2019.

Assinatura do entrevistado(a)



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado "A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto", tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha.* Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi-estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu SANDRA MORENO DE OLIVEIRA, CPF/RG: 204.279.704-70, declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

João Pessoa/PB, 17 de dezembro de 2019.

Assinatura do entrevistado(a)



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

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado “A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto”, tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha.* Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi-estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu SABIANO JOSÉ ARAÚJO DE OLIVEIRA, CPF/RG: 034.892.944-75, declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

João Pessoa/PB, 26 de DEZEMBRO de 2019.

Assinatura do entrevistado(a)

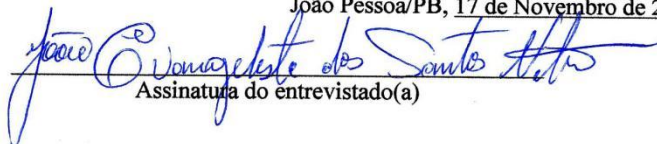


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estou ciente de que o estudo momentaneamente intitulado “A preparação técnico/interpretativa de um recital contemplando a utilização dos trombones baixo, tenor e alto”, tem como objetivo *compreender as estratégias de estudo técnico/interpretativo dos trombones baixo, tenor e alto que permitam ao músico realizar um recital com obras pré-definidas de compositores brasileiros do século XX e XXI. O recital se realizará a partir da execução do repertório Criação nº 2 (trombone baixo) - Flávio Lima, Três estudos para trombone tenor - José Siqueira, Música para trombone nº 4 (trombone alto) e Música para trombones e Percussão (trombone baixo, tenor e alto) - Estêrcio Marquez Cunha*. Fui informado de que a coleta de dados desse estudo envolve entrevista semi-estruturada com gravação em áudio e/ou vídeo. O responsável pela atividade é o estudante da Linha 2 do PPGMUS/UFRN: Rogério Pereira Vicente orientado pelo Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias e co-orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira. Por meio deste instrumento, fica estabelecido o compromisso, por parte do pesquisador, de observar os aspectos éticos que norteiam a pesquisa em ciências sociais e humanas. Sendo assim, em qualquer momento da pesquisa, o entrevistador pode ser questionado sobre quaisquer aspectos relativos à condução e encaminhamentos do trabalho. Após ter sido, devidamente, esclarecido(a) a respeito dos objetivos e técnicas de coleta de dados empregadas no estudo, eu João Evangelista dos Santos Neto, CPF/RG: 839719714-15, declaro, para os devidos fins, que concedo o direito de minha participação no estudo, deixando minhas contribuições através da entrevista. Autorizo a veiculação de meus relatos, bem como a utilização de meu nome em relatório, para que sejam utilizados integralmente, ou em partes, sem condições restritivas de prazos e citações, a partir desta data. Da mesma forma, dou a permissão e o uso de referências a terceiros, ficando o controle das informações a cargo do entrevistador, o qual está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Renunciando aos meus direitos autorais sobre os dados fornecidos, dou consentimento à realização do trabalho com a minha participação.

João Pessoa/PB, 17 de Novembro de 2019.


 Assinatura do entrevistado(a)

APÊNDICE C

Estércio Marquez Cunha

GO, Abril de 2013

Música Para Trombone Nº 4

(Trombone Alto)

Para Jackes Douglas Nunes Ângelo

LEGENDA:

- PA TA PE TLO: indica somente a explosão labial;
- Quando não indicado, vibrar os lábios normalmente;
-  : *Glissando*, soprar sem vibração labial;
-  : Voz Cantada;
- Rotor: Soprar, sem vibração labial, movimentando o rotor no ritmo dado.

Para Jackes Douglas Nunes Ângelo

Música Para Trombone Nº 4

Trombone Alto

Estércio Marquez Cunha

Lento ♩ = 40

Bocal fora do instrumento

chiusa

Vibrando lábios fora do bocal

Aproximando do bocal

PA TA PE TLO TO TLO TLA TO

3

Vibrando lábios fora do bocal

Aproximando do bocal

Bocal no instrumento

Soprar sem pressão

Lento

p TLA TLO TLA *mf p*

5

6

Lento

Rápido

Rotor

PA PE PA PE PO TO TO

3

8

Rápido

TO

9

p

Rotor => Glissando da 1ª à 7ª posição até desconectar o tubo inferior da vara

PA TA PE PA TLO TLA TO PE PA TA

12

PE TLA TLO TLA TO

13

Lento

PA TA PE TO PE PO *p*

Trombone Alto

Música Para Trombone Nº 4

2
17

TO PA TA PE PA PE PA TLA TLO TLA

19 Lento Rotor

Lentamente desconectar um tubo da vara

Fora do bocal

TO TA TLA TLO TLA TLA PA TA

22 Bocal

Reconectar tubo à vara

PE PA PE TO PA PE PA PA TO

25

30 Lento

TO *mf p*

34 Rotor

TO PA TA

36

PE PA PE PA TLA TLO TLA PA TA PE PA PE PA TLA TLO TLA

40 Lento

TO PA TA PE

Estércio Marquez Cunha

63 Coxia Esquerda

Trombone Tenor

Wood Block

Bongos

Caixa Clara

Bombo

Finger Cymbals

Prato

Gongu

Marimba

Coxia Direita

Entra no palco

Deposita F. Cyb.
Pega baqueta madeira

escutar o som do Tbn.

27

Tbn.

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongu

Mar.

entrando no palco em divisão centro-frente

Música Para Trombones e Percussão

2

40

Frete do palco
↓
olha o percussionista

Tbn.

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p

f

3

53

troca p/ trombone baixo
gestos lentos, discretos

Tbn.

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

f

p

mf

3

Música Para Trombones e Percussão

64

Trombone Baixo

8^{va}

p

mf

PA TA PE TLO PA TA PE TLO

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p

pp

pp

Troca p/
Baqueta de feltro

c/ dedos

76

Rápido
c/ força

Conectar
tubo à vara

Tbn. Baixo

TLO PA TA PE TO PA TA PE PA TO PU TO PA PA TA PE

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p

pp

p

mf

c/ dedos

TO PA TA PE TO U U U

Música Para Trombones e Percussão

4 87

Tbn. Baixo

W.Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

TO

8^{va}

p *p* *f* *p* *mf* *f*

U *pp* *p* *f* *pp* *mf* *f*

Baqueta de Madeira

98 Trocar p/ Trombone alto

Trombone Alto

pp *f*

W.Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p *mf*

PA TA PE

Música Para Trombones e Percussão

5

109

Tbn. Alto

W.Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

p *mf* *p* *mf*

PA TA PE

Deixar baquetas
pegar F. Cymbals

C/ Dedos

Deixar
F. Cymbals

122 Vibrando lentamente de costa para o público
caminhando para atrás do gongo

p *mf* *p* *p*

Campana próxima
do gongo

p

W.Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

Pegar
F. Cyb.

Dedos

Música Para Trombones e Percussão

6

136

Tbn. Alto

TA TA PE PA PA TA PE *p*

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.



148

Caminhando em direção ao prato Campana próxima do prato

Tbn. Alto

TLO PA TA PE

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

TLO PA TA PE

Deposita f. cyb. dedos

Música Para Trombones e Percussão

7

161

Caminhando para frente do palco

Tbn. Alto

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

baquetas de madeira



174

Trocar p/ Tbn. Baixo Trombone Baixo

Tbn. Alto

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

mf *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *rall...*

Música Para Trombones e Percussão

8

186

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

mf

8va

PA TA PE PA PE PA TA PA TO TA PE PA PE PA TO

a tempo



198

Tbn. Baixo

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

Trocar para Tb. Tenor

Trombone

3

Música Para Trombones e Percussão

9

209

Tbn.

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

3

PA TA

Deposita baquetas

dedos

mf

a a a



220

Tbn.

W. Bl.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongo

Mar.

PA

mf

3

caminhar para perto do percussionista

segue o percussionista

pegar f. cyb.

caminhando para fora do palco (direita)

TO PA

a

10

Música Para Trombones e Percussão

234

Tbn.

Atras do palco

pp $\rightarrow$ f

W.B.

Bongos

Cx. Cl.

Bombo

F. Cyb.

Prato

Gongu

Mar.

Para
Jackes Douglas Nunes Ângelo
e
Kemuel Kesley Ferreira dos Santos

GO, Abr. 2013

Dedicado aos Professores Sandoval Moreno de Oliveira e Gerardo Parente

Criação No. 02

para trombone baixo e piano

Flávio Fernandes
Recife, 1983

Largo Meditativo

Solo

Piano

f (Sonoro) *p* *Rall.*

f *mf* *Rall.*

8^{va}-----

6 *A tempo* *Pochissimo più mosso*

mf *A tempo* *Pochissimo più mosso*

p

Pno.

11/21/2012 Flávio Fernandes

11

Solo

Pno.

f *dim...*

f *dim...*

16

Solo

Pno.

f

f

21

Solo

Pno.

mf

mf

Rall.

8va

p

Più Mosso

26

Solo

Pno.

Più Mosso

Cresc. poco a poco

Rall.

f

- 3 -

31

Solo

Pno.

ff

(Batido)

Longa

Longa

p

Rall.

Tempo Primo

mf

8va

p

Tempo Primo

36

Solo

Pno.

Più Mosso

Più Mosso

- 4 -

41

Molto Legato

poco rallentando

A tempo

mf

f

Molto Legato

mf

f

poco rallentando

A tempo

Solo

Pno.

46

Un poco più mosso

Rall.

mf

Un poco più mosso

8vb

Bem marcado

Solo

Pno.

- 5 -

51

p (non legato)

Cresc. poco a poco

8vb

Bem marcado

Solo

Pno.

56

f

Solo

Pno.

- 6 -

61

Solo

ff

3 3 3

mf

61

Pno.

mf

δ^{ub}

66

Solo

molto rallentando

mp

muito longa

66

Pno.

molto rallentando

mp

muito longa

Três Estudos Para Trombone Tenor

José Siqueira

Trombone

Piano

p *sfz* *sfz* *sfz*

9

p *mf* *sfz*

16

mf 6

Três Estudos Para Trombone Tenor

2

22

3

6

6

6

25

3

6

6

6

p

29

3

3

cresc.

f

3

Três Estudos Para Trombone Tenor

3

35 *cedendo*

42 *Molto rit.* *Allegro (♩=132)*

49

Três Estudos Para Trombone Tenor

4

54

Measures 54-59. The score is for a Trombone Tenor and Piano. The Trombone Tenor part (bass clef) is mostly rests. The Piano part (treble and bass clefs) features complex chords and arpeggios. Measures 54-55 have a piano (p) dynamic. Measures 56-59 have a mezzo-forte (mf) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

60

Expressivo

Measures 60-65. The score is for a Trombone Tenor and Piano. The Trombone Tenor part (bass clef) has a melodic line starting in measure 60, marked 'Expressivo' and 'p' (piano). The Piano part (treble and bass clefs) has chords and arpeggios. Measures 60-61 have a piano (p) dynamic. Measures 62-65 have a mezzo-forte (mf) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

66

Measures 66-71. The score is for a Trombone Tenor and Piano. The Trombone Tenor part (bass clef) has a melodic line starting in measure 66, marked 'p' (piano). The Piano part (treble and bass clefs) has chords and arpeggios. Measures 66-69 have a mezzo-forte (mf) dynamic. Measures 70-71 have a piano (p) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

Três Estudos Para Trombone Tenor

5

72

p *p* *p* *mf*

79

p *mf* *p* *mf*

86

rit.

Três Estudos Para Trombone Tenor

6

93 **A Tempo**

mf

98

p $\triangleleft$ *f*

103

The image displays three musical systems for a Trombone Tenor study. Each system consists of a piano (right) and bass (left) staff. Study 93, titled 'A Tempo', begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Study 98 features a crescendo from piano (*p*) to forte (*f*). Study 103 shows a progression through different time signatures: 4/4, 3/4, and 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Três Estudos Para Trombone Tenor

7

107

Musical score for measures 107-112. The system consists of three staves: a single bass staff for the Trombone Tenor and a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The Trombone Tenor part begins with a melodic line in the first measure, followed by rests. The piano accompaniment features a complex harmonic texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamic markings include accents and a 'p' (piano) marking.

113

Expressivo

p

Musical score for measures 113-118. The system consists of three staves. The Trombone Tenor part has a long, expressive melodic line starting in measure 113, marked with a 'p' (piano) dynamic and the word 'Expressivo'. The piano accompaniment continues with complex chords and moving lines. Dynamic markings include 'p' and accents.

119

Musical score for measures 119-124. The system consists of three staves. The Trombone Tenor part continues with a melodic line. The piano accompaniment features complex chords and moving lines. Dynamic markings include accents and a 'p' (piano) marking.

Três Estudos Para Trombone Tenor

8

125

p

rit. **A Tempo**

131

mf *cresc.*

136

fp *p*

f *p*

8^{va}.....

Três Estudos Para Trombone Tenor

II

9

142 **Tempo de Modinha (♩=60)**

p (com surdina) 3 3

145 *cresc.* 3 *cresc.*

149 3 *mf* 3 *p* *mf* *p*

Três Estudos Para Trombone Tenor

10

152

155

158

Cedendo

A Tempo

diminuindo

diminuindo

p

Três Estudos Para Trombone Tenor

11

162

163 164 165

166

167 168 169

170

171 172

Três Estudos Para Trombone Tenor

12

poco rit.

A Tempo

173

174 175 176

177

178 179 180

181

182 183 184

Três Estudos Para Trombone Tenor

13

185

p

3

3

188

mf

3

3

3

191

p

3

3

3

pp

Cedendo

diminuindo

poco rit.

Cedendo

diminuindo

pp

Três Estudos Para Trombone Tenor

14

III

Allegro Deciso (♩=118 a 144)

195 *f*

199 *p*

203 *f*

Três Estudos Para Trombone Tenor

15

208

p *tr*

213

218

rit.

Três Estudos Para Trombone Tenor

16

A Tempo

224 *f* *tr*

228 *p* *tr*

232 *cresc.*

The musical score is for a Trombone Tenor and Piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 224-227) is marked 'f' (forte) and 'tr' (trill). The second system (measures 228-231) is marked 'p' (piano) and 'tr'. The third system (measures 232-235) is marked 'cresc.' (crescendo). The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures in both hands.

Três Estudos Para Trombone Tenor

17

237

Cedendo *rit.*

sfz *sfz*

Cedendo

243 **A Tempo**

p *tr* *tr* *tr* *sfz* *sfz*

247

Três Estudos Para Trombone Tenor

18

251

p

cresc.

256

cresc.

poco

a poco

261

f

Três Estudos Para Trombone Tenor

19

266 *rit.* **A Tempo**

271

277

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 266-270) is marked 'rit.' and 'A Tempo'. It features a Trombone Tenor part with trills (tr) and a piano accompaniment. The second system (measures 271-276) continues the piece, with the Trombone Tenor part showing a crescendo and decrescendo. The third system (measures 277-281) concludes the piece with a final cadence. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, *fp*, and *sfz*.