Anais do 11° Encontro Internacional de Trompetistas

O Trompete Sul-Americano

A INFLUÊNCIA DOS TROMPETISTAS SULAMERICAMOS NO ESTADO DA ARTE DA ATUALIDADE

ANAIS

11° Encontro Internacional de Trompetistas

O Trompete Sul-Americano

A INFLUÊNCIA DOS TROMPETISTAS SULAMERICAMOS NO ESTADO DA ARTE DA ATUALIDADE

Paulo Adriano Ronqui
Flavio Gabriel Parro da Silva
(Orgs.)

Maico Viegas Lopes
Antonio Marcos Souza Cardoso
(Coords.)

ISBN: 978-85-92936-06-8

17 a 21 de junho
Instituto de Artes – Unicamp
Associação Brasileira de Trompetistas
Campinas-SP

11º Encontro Internacional de TROMPETISTAS
O TROMPETE SUL-AMERICANO

Copyright © by organizadores, 2019

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária – CEP 13083-854
Campinas - SP – Tel : (19) 3521-1462
E-mail: sshiroma@unicamp.br

Realização

Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes - UNICAMP

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

En17a Encontro Internacional de Trompetistas (11. : 2019 : Campinas, SP).
Anais do 11º Encontro Internacional de Trompetistas: o trompete sul-americano: a influência dos trompetistas sulamericanos no estado da arte da atualidade, 17 a 21 de junho de 2019 / organizadores: Paulo Adriano Ronqui; Flavio Gabriel Parro da Silva; coordenadores: Maico Viegas Lopes; Antonio Marcos Souza Cardoso – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2019.
145 p.

ISBN: 978-85-92936-06-8

1. Trompete. 2. Música para trompete. I. Ronqui, Paulo Adriano (Org.). II. Silva, Flavio Gabriel Parro da (Org.). III. Lopes, Maico Viegas (Coord.). IV. Cardoso, Antonio Marcos Souza (Coord.). V.Título.

23ª CDD 788.92

2019
ISBN: 978-85-92936-06-8

Instituições Organizadoras

Unicamp
Universidade Estadual de Campinas

Reitor

Prof. Dr. Marcelo Knobel

Pro-Reitor de Pesquisa

Profa. Dr. Munir Salomão Skaf

Pro-Reitora de Pós-Graduação

Profa. Dra. Nancy Lopes Garcia

Pro–Reitor de Extensão e Cultura

Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Diretora do Instituto de Artes

Profa. Dra. Gracia Navarro

Coordenador do PPG/Música

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida

ABT
Associação Brasileira de Trompetistas

Diretoria 2019-2020

Presidente

Prof. Me. Flavio Gabriel Parro da Silva (UFRN)

Vice-Presidente

Prof. Dr. Maico Viegas Lopes (UnB)

1º. Secretário

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG)

Tesoureiro

Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui (UNICAMP)

Comunicação

Pedro Santos (BRASSUKA)

Tecnologia da Informação

Eliseu Cruvinel (LINKNET)

Comissões e Coordenações do encontro

Presidente da ABT

Prof. Me. Flavio Gabriel Parro da Silva (UFRN)

Coordenador local

Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui (Unicamp)

Comissão Científica

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG)

Prof. Dr. Ayrton Benck Filho (UFPB)

Prof. Dr. Heinz Schwebel (UFBA)

Prof. Dr. Pedro Motta (UFSJ)

Comissão Artística

Prof. Me. Érico Fonseca (UFOP)

Prof. Dr. Joatan Nascimento (UFBA)

Prof. Dr. Maico Viegas Lopes (UnB)

Prof. Dr. Moisés Alves (OSTNCS)

Apoio Institucional

Prof. Adenilson Telles

Prof. Me. Érico Fonseca

Prof. Me. Fransoel Caiado Decarli

Prof. Me. Marcelo Rocha

Prof. Dr. Robson Alexandre de Nadai

Monitores

Carlos Eduardo Araújo Prado Lopes

Daiane dos Santos Silva

Daniele Salina Gonçalves Gomes

Daliel Ebraim Dias

Diogo dos Santos

Elias Rogério Santos Pedro

Elivelton Leite dos Santos

Gabriela Souza Moreira

Guilherme Zanchetta Lalier Avila

Héllio Augusto Avelar Couto

Hugo Ponchet Pimentel

Josué Varola Júnior

Marcelle Pilot

Mariani Fernandes Martins De Lima

Nicolas Felipe da Silva

Rayan Anzai

Victor Atanazio Pires

11º Encontro Internacional de TROMPETISTAS
O TROMPETE SUL-AMERICANO

Sumário

Apresentação 10

Carta do presidente 12

Palestras 14

Mesa-redonda 18

Apresentações 25

Concursos 26

Concurso Henrique Alves de Mesquita 26

Concurso Claudio Roditi 26

Comunicações 31

Aplicação de processos perceptuais de timbre e articulação como possibilidades interpretativas Alberto Dias e Paulo Ronqui 31

Syllabus: Uma ferramenta pedagógica para iniciação ao trompete – Ana Carolina Neri e Pedro Fransico Mota Jr. 41

A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife – Érico Veríssimo de Oliveira e Ayrton Benck 54

Métodos de ensino para trompetistas iniciantes: uma discussão sobre o uso do método de Joseph Arban e o material didático utilizado pelos professores de trompete das cidades do Rio de Janeiro e Niterói – Everton Silva de Queiroz e Lélio Alves 62

Análise musical dialógica: uma proposta de metodologia para análise de solos improvisados a partir da teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin – Klesley Bueno Brandão 75

Entre “gritos”, “rosnados”, “choros” e acessórios: distintos aspectos técnico interpretativos adotados pelos trompetistas no contexto do jazz ao longo do século XX nos EUA – Marcelo Rocha dos Passos e Paulo Ronqui 84

Tirar solos é realmente uma ferramenta eficiente? – Marcelo Rocha dos Passos e Paulo Ronqui 94

O uso de patterns na improvisação idiomática do frevo de rua: considerações preliminares sobre o que pensam e fazem os músicos de Pernambuco – Niraldo Riann de Melo e Ayrton Benck 104

A relação compositor/intérprete na obra O chamado do Anjo – Pedro Santos de Azevedo e Paulo Ronqui 114

Softwares Livres a Serviço da Performance Musical – Walmir de Almeida Gil e José Fornari 125

Pôsteres 137

A influência da participação do intérprete no processo de composição musical: uma proposta de análise dessa relação – Adenilson Telles e Paulo Ronqui 137

Concursos internacionais para trompete no século XXI: listagem e reflexão sobre o repertório exigido – Érico Fonseca e Paulo Ronqui 138

Estratégias de estudo e planejamento para um recital de trompete: uma revisão bibliográfica – Gerson Amaral 139

Encontros internacionais da ABT – associação brasileira de trompetistas: contribuições para o campo de formação na performance musical – Ítalo Ferro e Heinz Schwebel 140

Sugestão de estudos melódicos para trompete baseados em Dobrados: uma possibilidade de prática de ensino em bandas de música – Marcos José Rodrigues 141

Método de relaxamento e concentração para trompete – Tiago Viana de Freitas 142

Submissões Artística 143

Duettô – Luiz Alves 143

Gerson Amaral – Gerson Amaral 143

Marcelo Rocha Quinteto – Marcelo Rocha 143

Michel Machado – Michel Machado 143

Paulo Miguel Jr – Paulo Miguel Jr 143

Apresentação

Desde 2008 a ABT realiza encontros anuais com a participação de artistas, pesquisadores e pedagogos de alta performance. O sucesso da iniciativa atrai anualmente centenas de participantes dos mais diferenciados estados brasileiros, bem como de outros países.

A atuação de diferenciados trompetistas, nacionais e estrangeiros, fez com que a associação alcançasse prestígio internacional e se tornasse um Capítulo Afiliado da International Trumpet Guild (Associação Internacional de Trompetistas), a maior organização dedicada ao trompete no mundo.

Em sua 11ª edição, o Encontro Internacional da ABT novamente reunirá trompetistas de renomadas instituições internacionais e nacionais, por meio de uma intensa programação artística e científica, dando sequência ao formato consolidado do evento que se caracteriza pela articulação entre a produção artística, a pedagogia do instrumento e a pesquisa na área.

É importante destacar que nos últimos anos, a América do Sul tem demonstrado sua importância no cenário musical mundial. É notório que entre os países da América do Sul que apresentam maior atividade trompetística, destacam-se o Brasil, a Argentina, a Colômbia, o Peru e a Venezuela. Os referidos países possuem grupos musicais de reconhecido nível artístico, além de importantes universidades que disponibilizam o ensino e a pesquisa na área do trompete.

Desta forma, o Encontro de 2019 promoverá a participação de convidados de cada um desses países. Os trompetistas convidados realizarão, além das atividades de performance em recitais, concertos e máster classe, uma comunicação a respeito da história do instrumento em seu país, irão destacar os principais intérpretes e pedagogos de referência de sua nacionalidade, além de apresentarem o resultado de pesquisas atuais

na área. Essas atividades ocorrerão em palestras e mesas redondas ao longo da programação.

Ao realizar esse evento, a ABT espera traçar um panorama do repertório e da pedagogia do trompete na América do Sul na atualidade, documentar e difundir a ação pedagógica, histórica e performática do instrumento nessas regiões e consolidar a atuação dos instrumentistas sul americanos ao iniciar ações para a criação de uma associação sul americana de trompetistas.

O Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp foi eleito para sediar o XI Encontro Internacional da ABT não apenas por sua excelência em pesquisa, ensino e produção artística, mas também pela sólida infraestrutura e diversidade musical contemplada em suas atividades, o que favorece a ênfase na multiplicidade musical proposta pela temática da Associação.

O evento reunirá palestras, conferências, master classes, seções de "bate-papo com o mestre", concertos, prelúdios musicais, *jam sessions*, concurso ABT 2019, mesas redondas, seções de comunicações acadêmicas, apresentação de pôsteres, exposição de instrumentos musicais e acessórios, além da reunião anual da ABT.

Esperamos que todos aproveitem muito esses cinco dias de intensa troca de experiências do mundo do trompete aqui na Unicamp. Reiteramos que esse evento foi preparado com muito carinho e empenho para que todos os amantes do instrumento, profissionais ou não, se satisfaçam com o que há de mais especial em nosso fazer musical: tocar, aprender, pesquisar, discutir, ensinar, desfrutar...

Sejam todos muito bem-vindos!

Paulo Ronqui

Organizador do XI Encontro Internacional da ABT

Professor de Trompete do Curso de Música e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Música – Instituto de Artes da Unicamp

Carta do presidente

Querido(a) trompetista brasileiro

É com um sentimento de honra e de extrema responsabilidade que dirijo essas palavras a você.

Nosso país vive um momento muito interessante do ponto de vista político. Talvez um despertar, ainda que aparentemente um tanto caótico, sobre a importância da política em nossas vidas. A percepção de que decisões tomadas por outros podem afetar diretamente nosso bem-estar tomou conta de nossas redes sociais, conversas entre amigos e até mesmo em nosso convívio familiar.

Algumas pessoas desfazem amizades, outros, incrédulos por tantos descasos, preferem não tocar no assunto… São escolhas respeitáveis, mas até quando deixaremos algo tão importante como o futuro de nossas vidas na mão de outras pessoas?

O que fazer então?

Você pode tentar uma carreira política em tua cidade ou ir direto para Brasília, nesse caso lhe desejo sorte e saiba que se tiver uma boa plataforma contará com meu apoio, porém, gostaria de lhe fazer um convite: E se fosse possível começar a trabalhar politicamente em um dos temas que nos é mais querido em nossas vidas? Que tal nos envolvermos em uma associação que trata de nossos interesses como instrumentistas?

Grandes mestres do trompete brasileiros se envolveram na criação de associações como a antiga ATB e a atual ABT. Como estudante de trompete, pude usufruir dos frutos gerados pelo trabalho desses mestres.

Agora, ao assumir a presidência da ABT resolvi transformar minhas inquietações políticas em atitudes. Os membros que formam a diretoria atual estão engajados nesse mesmo intuito. Nós não só queremos dar continuidade ao fantástico trabalho realizado

até aqui, como também tornar nossa associação acessível a todos aqueles trompetistas, que como nós, desejam ajudar outros trompetistas do país a desenvolver ao máximo seus potenciais.

A Associação Brasileira de Trompetistas (ABT) tem como missão "promover a integração dos trompetistas brasileiros através do incentivo à performance, pedagogia e produção de literatura ligada ao trompete, mantendo como princípio o respeito à diversidade e à pluralidade de ideias e estilos".

Vamos aproveitar esse momento para dar continuidade a ABT e deixarmos um legado ainda mais belo para os futuros trompetistas.

Flávio Gabriel - Presidente da ABT

Palestras

Dra. Suzel Reily

Tema: O Trompete Agente

O trompete é um instrumento de marcada presença sonora. Há registos da mobilização deste potencial em diversas partes do mundo. O trompete anuncia acontecimentos de importância social, chamando as pessoas, seja para celebrações comunitárias, seja para alerta-las de perigos eminentes; comanda tropas em batalha; lidera grupos musicais, paradas e procissões. Teóricos contemporâneos, como Bruno Latour, Alfred Gell, Tia DeNora entre outros, têm proposto que nos voltemos ao impacto de objetos, tecnologias e ideologias sobre o mundo, vendo-os como agentes. Assim, esta fala se propõe a apresentar alguns estudos de caso de diferentes partes do mundo, explorando a agência do trompete enquanto trompete – isto é, devido às suas características particulares – na articulação e constituição da vida social.

Suzel Ana Reily é Professora Titular de Etnomusicologia do Departamento de Música do Instituto de Artes, UNICAMP. Completou o doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo em 1990 e logo em seguida assumiu posição de ensino e pesquisa na Queens University Belfast, onde permaneceu até junho de 2015. Seu livro, *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*, foi publicado por University of Chicago Press em 2002. Organizou quatro volumes: *The Musical Human: Rethinking John Blacking´s Ethnomusicology in the 21st Century* (Ashgate, 2006); com Katherine *Brucher, Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making* (Ashgate 2013); com Jonathan Dueck, *The Oxford Handbook of Music in World Christianities* (Oxford University Press, 2016); com Katherine Brucher, *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking* (Routledge 2018). Atualmente é Coordenadora do Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia".

Terry Warburton

Tema: Bocais e fortalecimento da embocadura

Com mais de 40 anos de experiência na fabricação de bocais de instrumentos de metal, Terry é conhecido mundialmente por seu trabalho de qualidade, além de desenvolver ferramentas que auxiliam o desenvolvimento da embocadura. Nesta palestra, Warburton abordará os parâmetros de medida dos bocais e como estes afetam a sua maneira de tocar, assim como a escolha do seu material, e também técnicas e exercícios para fortalecimento da embocadura.

Terry Warburton é fundador e presidente da Warburton Music Products. Ele começou a tocar trompete aos 14 anos, mais tarde tocou trombone por dez anos e começou a se apresentar profissionalmente ainda jovem.

No início dos anos 70, Terry se inspirou a aprender a fazer bocais enquanto trabalhava para a empresa de música canadense Long e McQuade. Determinado a começar sua própria empresa, ele passou um tempo observando e aprendendo com Bob Giardinelli em Nova York, comprou seu próprio torno, começou a fazer suas próprias ferramentas e, com a ajuda do maquinista Eric Davies, aprendeu os truques do negócio. Em 1974, com o apoio financeiro de seus pais, ele fundou sua modesta empresa de bocais e lojas de música em Toronto, Canadá, aos 24 anos. Cinco anos depois, Bob Giardinelli contratou Terry para voltar a Nova York para administrar a fábrica de bocas de Giardinelli. Depois de um ano, Terry foi levado de volta a Toronto para continuar o desenvolvimento de sua própria empresa.

À medida que seu negócio crescia, Terry estava sempre pensando à frente e procurando maneiras de tornar seu trabalho mais eficiente e seus produtos mais consistentes. Em parceria com o trompetista e mecânico Mike Padula, a Warburton foi a primeira fabricante de bocal a empregar a tecnologia CNC no processo de projeto de

bocal. Embora Warburton não tenha sido o primeiro a utilizar um sistema bocal de duas peças, a linha é a mais amplamente usada e mais conhecida. De fato, quase todos os outros fabricantes de bocal usam o padrão "Warburton Threads" como padrão para seus próprios modelos de duas peças. Ao longo dos anos, Terry trabalhou com inúmeros artistas e desenvolveu uma variedade aparentemente infinita de opções em bocais de modelos padrão e de assinatura para cada instrumento de metal, da corneta a tuba. Em sua localização atual em uma instalação de 800 m2 em Mims, Flórida, Terry e a equipe Warburton utilizam processos avançados de engenharia e máquinas de última geração para fabricar bocais, atendendo às demandas de músicos em quase todos os países do mundo. Com uma extensa rede mundial de revendedores, os bocais Warburton são facilmente obtidos

Além do mundo dos bocais, Terry inventou ou ajudou a desenvolver várias ferramentas de desenvolvimento para os músicos de sopro. Embora algumas dessas ferramentas tenham sido projetadas tendo em mente o músico iniciante ou intermediário, os músicos avançados e de nível profissional também as acharam muito úteis.

Mais recentemente, Terry surgiu com um design para surdinas de madeira, agora conhecidos como Warburton Woody Mutes. Estas surdinas lindamente artesanais estão disponíveis para trompete, trombone e trompa em uma variedade de tipos de madeira. Atualmente, Terry está trabalhando para desenvolver uma linha completa de Trompetes Warburton. Estes trompetes apresentam o "slot receiver" que Terry inventou, assim como os tubos de chumbo desenhados em mandris que ele projetou e fez sozinho. Quando não está trabalhando na fábrica, Terry participa de conferências e eventos do setor. Ele é regularmente solicitado a falar e apresentar clínicas sobre seu trabalho e produtos em universidades e conferências em todo o mundo. Nunca satisfeito com o status que, Terry está constantemente pensando em novos projetos e produtos para o futuro.

Vicente Honorato

Aos 28 anos criou sua própria empresa dedicada à fabricação de alta joalharia; aos 30 anos, ele lançou um novo projeto: confecção de instrumentos musicais de sopro de metal, motivados por grandes profissionais que apostaram em suas idéias inovadoras.

Vicent trouxe desde o início todo o seu conhecimento de jóias para elaborar seus instrumentos, semelhante ao que aconteceu nos séculos XVI e XVII, em Nuremberg, onde as oficinas de instrumentos musicais foram formadas a partir de ourives e joalheiros.

É conhecido por possuir um ouvido e sensibilidade extraordinária, sendo capaz de projetar em seus instrumentos as sugestões muitas vezes ambíguas de grandes interpretes.

Em sua fábrica, na cidade de Xirivela, Valencia, recebe visitas diárias de grandes nomes da música com os quais costuma trocar informações formando parte de um grande projeto Stomvi.

Mesa-redonda

Tema: O trompete em seus países.

Moderador: Tonico Cardoso

O Brasil é um país de dimensões continentais. Esse fator dificulta não somente o conhecimento de todo o repertório brasileiro escrito especificamente para o trompete, como também o contato com os próprios trompetistas residentes no país. Isso acaba propagando-se para os países vizinhos. Neste contexto, essa mesa-redonda permite não só o contato com alguns artistas, mas também o conhecimento sobre a música e a cultura que estão próximas.

Abertura: Vicente Honorato

Vicente Honorato é fabricante/construtor de instrumentos de sopro.

Em seu discurso, Honorato explana sobre a música nos diferentes períodos, buscando entender como foi, como é e como será a música do século XXI. Se realmente é válido continuar olhando para os séculos passados ou refletir sobre o início de uma nova fase na música.

Em relação ao instrumento, é importante ressaltar que na antiguidade eram utilizados como sinalizadores em guerras, em rituais, em cerimônias, isto é, diferente da utilização atual, que por tradição estão presentes nas salas de concertos.

Segundo o fabricante, na Europa de antigamente o povo possuía uma mentalidade de que os instrumentos de metais não possuíam qualidade para estarem presentes nas salas de concertos. Na verdade, não existia uma tradição. Na atualidade, acompanhar a carreira de Pacho Flores fez com que Honorato constatasse o sentimento

de alegria de muitas pessoas ao saírem dessas salas, ou seja, mudando em partes esse pensamento arcaico.

Portanto, a reflexão deve ser projetada para o futuro. Criar e começar a trabalhar hoje para daqui quinze anos obter bons resultados. Deste modo, deve-se pensar nas crianças, que serão as pessoas que materializarão essas ideias, assim, surgindo novos concertistas clássicos em nossos instrumentos.

Franco Carranza

A descoberta de instrumentos em um período anterior ao povo Inca, demonstrou que a cultura musical peruana é muito antiga. Nessa época, foram encontrados instrumentos similares ao trompete construídos de cerâmica e madeira, que foram utilizados em cerimônias, danças e outros eventos. No entanto, a tradição peruana de tocar um instrumento de metal é recente e está diretamente ligada a dois fatores: a formação das bandas de música e a chegada do modelo de trompete europeu.

Quando está lecionando, Carranza procura passar informações sobre a cultura musical peruana para que os alunos pensem na forma de tocar trompete. Diz isso, pois acredita que existe uma base, uma maneira de execução, isto é, uma tradição trompetística na América Latina.

Segundo o músico, conversar sobre fatores culturais pode auxiliar o aluno a criar uma identidade musical, proporcionando uma execução instrumental natural, isto é, não necessariamente tocar um repertório europeu como um músico europeu ou norte-americano, mas sim, com sua própria personalidade.

Nos últimos vinte anos, foi notável o desenvolvimento do trompete no Peru. Quando estudou no conservatório tinham apenas quatro alunos. Atualmente, são aproximadamente quarenta. Isso também aconteceu com as instituições de ensino de música, tendo na atualidade além do conservatório, quatro universidades que oferecem o curso de música.

Em relação a carreira profissional, o instrumentista enxerga pouco espaço nas orquestras sinfônicas, no entanto há outras opções. Um de seus alunos tocava em bandas musicais escolares. Passou seis anos estudando no conservatório, retornou às bandas e agora é maestro de uma delas. Este grupo musical tornou-se um dos melhores do país, ganhando concursos e gravando discos. Atualmente, oferece emprego a muitos alunos do conservatório, o que demonstra que há espaço para trabalhar com música em seu país.

Sobre o repertório peruano para trompete, existem aproximadamente quinze obras escritas, isto é, não há muito material específico para o instrumento.

Valentin Garvie

Em sua oratória, Garvie discorre brevemente sobre o desenvolvimento do trompete na música argentina.

Segundo o instrumentista, entre 1930 e 1960 havia uma orquestra chamada "La Tango e La Jazz" em seu país. La Tango por causa do tango e La Jazz não por tocar jazz, mas por apresentar uma mistura de ritmos populares, como o foxtrote, chá-chá-chá, mambo, isto é, estilos variados para as pessoas dançarem ao som de uma orquestra. Nesse período havia trabalho para muitos músicos, especialmente na área popular.

Vale ressaltar que mesmo com a existência de outros estilos musicais apresentados no país, as notícias eram voltadas somente ao tango que ocorria em Buenos Aires, já que era o grande produto cultural de seu país.

Em meados de 1960, muitos trompetistas passaram a atuar também na música clássica, tendo aulas com Wilfredo Cardozo, Roger Voisin, entre outros importantes músicos da época.

Vale destacar que a cultura musical argentina é centralizada em Buenos Aires, entretanto, outras cidades se destacaram por apresentarem um aumento em suas atividades musicais, como é o caso de Rosário.

Para Garvie, esse tipo de discussão é importante, pois mostra a trajetória do trompete nos variados países da América do Sul, consequentemente, possibilita um enriquecimento cultural sobre as raízes sul-americanas, o que interfere diretamente na diminuição do complexo de inferioridade em relação aos países europeus.

Pacho Flores

Pacho Flores inicia sua retórica parabenizando a realização do encontro e destaca que o evento está proporcionando muitas ideias para executar na Venezuela, assim, contribuindo com o El Sistema de Orquestras, instituição na qual o músico formou-se.

Segundo Flores, o trompete na Venezuela tem seu início em variados gêneros e estilos musicais, além de contar com diversos professores, isto é, nomear todos seria impossível. De qualquer forma, o trompetista ressalta a importância do maestro José Abreu, que foi o criador do El Sistema de Orquestras, e de professores que não só acreditaram no maestro, mas também contribuíram para formar essa instituição, como Orlando Paredes e Alexandre Barrios.

A Venezuela possui uma grande riqueza cultural, com professores de todas as partes do mundo. Professores brasileiros, argentinos, armênios, russos, norte-americanos, porto-riquenhos, colombianos, ou seja, profissionais com ideias e influências de diversas localidades, o que contribuiu para o desenvolvimento do El sistema de Orquestras.

Segundo Flores, nessa instituição adquiriu-se uma concepção de tocar. Todos os naipes possuem monitores formados que transmitem conceitos para as crianças de nove a onze anos, formadoras da Orquestra Sinfônica Infantil. O importante é ter uma estrutura que lhe permita fazer algo, no entanto, iniciando pela formação e capacitação dos professores.

Para finalizar, Pacho relata sobre a situação atual de seu país, que mesmo encontrando-se em condições precárias, por amor e por gana o ensino da música tem sua

continuidade. Isso não desapareceu. Os encontros e seminários continuam ocorrendo e isso deveria acontecer também em outros países. Vale destacar que pensar só no trompete é muito pequeno. Deve-se pensar e falar de música em geral. Isso é que será maior: educar através da música, utilizando essa arma para lutar e seguir criando homens e mulheres de bem.

Juan Avendaño

Avendaño discorre sobre a realidade trompetística na Colombia. Segundo o músico, quando tinha quinze de idade houve um concurso em seu país que proporcionaria ao vencedor a possibilidade de estudar trompete na França. O repertório exigido era complexo, fazendo com que o instrumentista não participasse do evento naquele momento. No entanto, segundo seu relato, isso foi transformador em sua vida, pois estimulou Avendaño a estudar este tipo de repertório, preparando-se para futuros concursos.

Posteriormente, o instrumentista iniciou sua trajetória musical na Universidade Nacional da Colômbia, que juntamente com seu professor, procuraram divulgar o instrumento no país, tentando estimular e incentivar o crescimento do trompete.

Nesse período, surgiram novos concursos, festivais e seminários voltados ao instrumento, o que gerou grande visibilidade ao trompetista colombiano. Com esses eventos, professores estrangeiros eram convidados para ministrar aulas, consequentemente, contribuíram na formação musical de diversos músicos colombianos.

É evidente o crescimento musical na Colômbia, pois atualmente existem doze faculdades de música somente em Bogotá, com inúmeros estudantes de trompete em cada instituição. Deste modo, uma preocupação atual é sobre a realidade do mercado de trabalho. Terá espaço para todos?

Outra questão destacada pelo instrumentista foi a criação da Academia Colombiana de Trompetes. Uma iniciativa do próprio músico, com o intuito de fortalecer a classe de trompetes de seu país.

Para finalizar, Avendaño destaca a importância do crescimento da classe de trompetes na América Latina, sendo esse tipo de evento, uma boa oportunidade de mostrar o desenvolvimento que ocorre atualmente em relação ao instrumento, o que proporciona um fortalecimento musical do trompete na América do Sul.

Heinz Schwebel

Em sua eloquência, Heinz discorreu brevemente sobre a história do trompete erudito no Brasil, compreendendo de 1950 até a atualidade.

Segundo o músico, o Brasil passou por um processo similar ao que ocorreu nos Estados Unidos, que é a influência do trompetista estrangeiro na formação e desenvolvimento do instrumento. Deste modo, Heinz destacou diversos trompetistas que contribuíram para esse processo, dentre eles: seu pai, que chegou ao Brasil em 1958 e trabalhou na Universidade Federal da Bahia e 1° trompete da Orquestra Sinfônica da Bahia; Gérard Hostein que iniciou sua trajetória por Minas Gerais, posteriormente ocupando a cadeira de professor na Universidade Federal da Paraíba; Ted Parker que foi 1° trompete da OSESP na década de 1970; Paul Mitchel, trompetista na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; José Maria Barrios, professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e keneth Aubuchon no Rio de Janeiro. Vale ressaltar que todos esses professores atuaram em importantes instituições brasileiras, colaborando com a história do trompete no país.

Uma das influências constatadas é a utilização do trompete em Dó. Segundo Heinz, seu pai chega ao Brasil com alguns trompetes, dentre eles o instrumento com a afinação em Dó. Além disso, o trompetista Fernando Dissenha discorre em sua Tese que na década de 1970 os trompetistas de São Paulo não conheciam o trompete em Dó, pois

utilizavam o trompete em Si bemol, sendo Parker o responsável por insistir para que os músicos começassem a utilizar o instrumento em Dó na orquestra.

Após esse período, Heinz destaca a substituição dos trompetistas estrangeiros por instrumentistas brasileiros. Gilberto Siqueira assumiu a cadeira de 1° trompete na OSESP no lugar de Parker, Fernando Lopes e recentemente Marcos Motta (Dedé) no lugar de Paul Mitchel no Teatro Municipal de São Paulo. Heinz no lugar de seu pai. Ênio Guerra, que assumiu o posto de Barrios. David Alves, posteriormente Jessé Sadoc e Fabio Brum que substituíram Aubuchon no Rio de Janeiro, ou seja, os trompetistas brasileiros tornaram-se os principais agentes do país, assim, passando a influenciar as próximas gerações.

Outra fase que Heinz relata é sobre a expansão do mercado de trabalho nacional. Segundo o músico, na década de 1980 houve um aumento de trabalho na área orquestral, com o surgimento de novas orquestras sinfônicas. Posterior a esse período, um considerável aumento no campo da docência em diversas instituições de ensino estaduais e federais.

Uma nova etapa foi o fluxo migratório de trompetistas para outros países. Dirceu Braz vai para Alemanha, Fabio Brum para Espanha, Adenilson Telles também para a Alemanha, Renato Lombo para Suíça e Nairam Simões para os USA.

Para finalizar, o músico destaca a importância da organização da classe de trompete do país, com a criação da Associação de Trompetistas Brasileiros (ATB) em 1988, que durou alguns anos. Em 2008 uma nova tentativa foi realizada, com a criação a Associação Brasileira de Trompetistas (ABT), perdurando até a atualidade.

Apresentações

Concertos e recitais

- Grupo de Trompetes da UNICAMP
- Grupo de Metais e Percussão da ELM-CIDDIC-UNICAMP
- Orquestra Sinfônica da Unicamp

Solistas: Paulo Ronqui, Elieser Fernandes Ribeiro, Marcos Motta e Thiago Araújo

- Duo Nailson Simões e José Wellington
- Rubinho Antunes
- Franco Carranza
- Juan Fernando Avendaño
- Lyra Bragança e Banda Sinfônica de Sumaré

Solistas: Bruno Soares, Paulo Viveiros, Otávio Nestares e vencedores dos concursos Henrique Alves de Mesquita e Claudio Roditi.

- Gilson Santos apresenta seus quartetos de Arban
- Grupo de Trompetes do encontro
- Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e solistas

Solistas: Pacho Flores e Valentin Garvie

Concursos

Concurso Henrique Alves de Mesquita

1° Não houve vencedor

2° Maurilio Teles

3° Erick Vendite e Renan Sena

Concurso Claudio Roditi

1° Bruno Belasco

2° Jeremias Bernardo

3° Maycon Mesquita

Comunicações

- **Aplicação de processos perceptuais de timbre e articulação como possibilidades interpretativas**

Alberto Tavares Dias e Paulo Adriano Ronqui

- **Syllabus: Uma ferramenta pedagógica para iniciação ao trompete**

Ana Carolina Neri e Pedro Francisco Mota Jr.

- **A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife**

Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira e Ayrton Müzel Benck Filho

- **Métodos de ensino para trompetistas iniciantes: uma discussão sobre o uso do método de Joseph Arban e o material didático utilizado pelos professores de trompete das cidades do Rio de Janeiro e Niterói**

Everton Silva de Queiroz e Lélio Eduardo Alves da Silva

- **Análise musical dialógica: uma proposta de metodologia para análise de solos improvisados a partir da teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin**

Klesley Bueno Brandão

- **Entre "gritos", "rosnados", "choros" e acessórios: distintos aspectos técnico interpretativos adotados pelos trompetistas no contexto do jazz ao longo do século XX nos EUA**

Marcelo Rocha dos Passos e Paulo Adriano Ronqui

- **Tirar solos é realmente uma ferramenta eficiente?**

Marcelo Rocha dos Passos e Paulo Adriano Ronqui

- **O uso de patterns na improvisação idiomática do frevo de rua: considerações preliminares sobre o que pensam e fazem os músicos de Pernambuco**

Niraldo Riann de Melo e Ayrton Müzel Benck Filho

- **A relação compositor/intérprete na obra O chamado do Anjo**

Pedro Santos de Azevedo e Paulo Adriano Ronqui

- **Softwares Livres a Serviço da Performance Musical**

Walmir de Almeida Gil e José Fornari

Pôsteres

- **A influência da participação do intérprete no processo de composição musical: uma proposta de análise dessa relação**

Adenilson Roberto Telles e Paulo Ronqui

- **Concursos internacionais para trompete no século XXI: listagem e reflexão sobre o repertório exigido**

Érico Fonseca e Paulo Ronqui

- **Estratégias de estudo e planejamento para um recital de trompete: uma revisão bibliográfica**

Gerson Frances do Amaral

- **Encontros internacionais da ABT – associação brasileira de trompetistas: contribuições para o campo de formação na performance musical**

Ítalo Rômulo de Holanda Ferro e Heinz Karl Novaes Schwebel

- **Sugestão de estudos melódicos para trompete baseados em Dobrados: uma possibilidade de prática de ensino em bandas de música**

Marcos José Ferreira Rodrigues

- **Método de relaxamento e concentração para trompete**

Tiago Viana de Freitas

Submissões Artísticas

- **Duettô**

Luiz Alves (trompete e flugelhorn)

Jackson Santos (tuba)

- **Gerson Amaral**

Gerson Amaral (trompete)

- **Marcelo Rocha Quinteto**

Marcelo Rocha (trompete)

Bruno Cabral (saxofone tenor)

Isac Rodrigues de Almeida (piano)

Théo Fraga (baixo)

Paulo Vicente (bateria)

- **Michel Machado**

Michel Machado (trompete)

Luciana Gastaldi (piano)

- **Paulo Miguel Jr.**

Paulo (trompete)

Gabriel (violão 7 cordas)

Renato (cavaquinho)

Carlos (tantan)

Everton (pandeiro)

Comunicações

Aplicação de processos perceptuais de timbre e articulação como possibilidades interpretativas

Alberto Tavares Dias

UFPA - albtdias@gmail.com

Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui

UNICAMP - pauloronqui@iar.unicamp.br

Resumo: O Artigo aborda possibilidades interpretativas por meio de processos perceptuais, através do conceito de textura de som, onde o músico pode utilizar diferenças de timbre e articulação para enriquecer sua expressividade. Os conceitos discutidos foram utilizados como exemplo na Sonata Omulú para Piano e Tuba de Almeida Prado.

Palavras-chave: Performance. Processos Perceptuais. Timbre. Articulação.

Application of perceptual processes of timbre and articulation as interpretative possibilities

Keywords: Performance. Perceptual Processes. Timbre. Articulation. Expressiveness

Abstract: The article deals with interpretive possibilities through perceptual processes, through the concept of sound`s texture, where the musician can use differences of timbre and articulation to improve his expressiveness. The concepts discussed were used as an example in the Sonata Omulú for Piano and Tuba by Almeida Prado.

Introdução

Uma performance musical gera várias possibilidades interpretativas ao executante e este artigo se debruça sobre uma vertente dentro das inúmeras possibilidades expressivas e utiliza a Sonata Omulú para Piano e Tuba, de Almeida Prado, como exemplo para o emprego de processos perceptuais na performance musical.

De com acordo José Fornari o ser humano percebe o som através de três facetas distintas, classificadas como Processos Perceptuais, Cognitivos e Afetivos que em sua leitura no texto Percepção, Cognição e Afeto Musical, tais processos são definidos da seguinte maneira:

> Aspectos perceptivos são aqueles que descrevem a maneira como a informação sonora é percebida pelo sistema binaural (formado pelo par de ouvidos). Aspectos cognitivos são aqueles que tratam da memoria, significado e contexto de eventos musicais. Aspectos afetivos são aqueles que lidam com a evocação de emoções pela música, através do seu discurso de expectativas (FORNARI, 2010, pág. 126).

Este trabalho utiliza essas ferramentas dentro do âmbito dos processos perceptivos

que são tratados no artigo como qualquer diferença sonora possível de ser captada pela audição humana e emprega este processo através do conceito de Textura de Som de Murray Schafer, publicado em seu livro "O Ouvido Pensante" (1991) que trata diferentes texturas através de diferenças básicas próprias do som, em especial nas diferenças de dinâmica, duração e altura do som. Tais características são previamente apresentadas pelo compositor em qualquer partitura, no entanto o músico pode trabalhar sutilezas dentro destes aspectos para enriquecer sua performance. Neste artigo são discutidos os aspectos de Timbre e Articulação como ferramenta para se atuar na textura sonora da Sonata Omulú. Inicialmente com sua fundamentação, seguindo-se de sua aplicação na peça.

O Timbre

Segundo Agostini, Longari e Pollastri, em seu artigo "Timbres Classification with Spectral Features" (2003) o timbre difere de outros atributos sonoros, como afinação, volume e duração por não poder ser associado a apenas uma grandeza física, possuindo características multidimensionais, espectrais e temporais. O que dificulta a sua classificação e até sua própria definição (AGOSTINI; LONGARI e POLLASTRI, 2003). Segundo Majumder, em sua palestra "Musical Acoustics and Sound Perception" (2011), Timbre é o que ajuda a distinguir diferentes sons tocados com a mesma altura de afinação. Como por exemplo, o som de uma mesma nota tocada em um instrumento de corda ou um instrumento de sopro. (MAJUMDER, 2011). Ainda de acordo com Majumder, para obter-se representação gráfica de diferenças de timbre, pode-se usar o gráfico vertical das ondas de uma manifestação sonora. Em sua palestra[i], esse pesquisador, apresentou como exemplo de som limpo e estável, o gráfico de uma nota Dó na frequência de 256 Hertz tocada em um diapasão, e ressalta o gráfico no qual estas ondas estáveis são representadas (Figura 1), e apresenta o gráfico da gravação do mesmo dó 256 hertz em uma trompa, com maior complexidade sonora (Figura 1) demonstrada através de ondas mais irregulares, apesar de possuírem o mesmo comprimento de onda do diapasão, como evidenciado na figura 1.

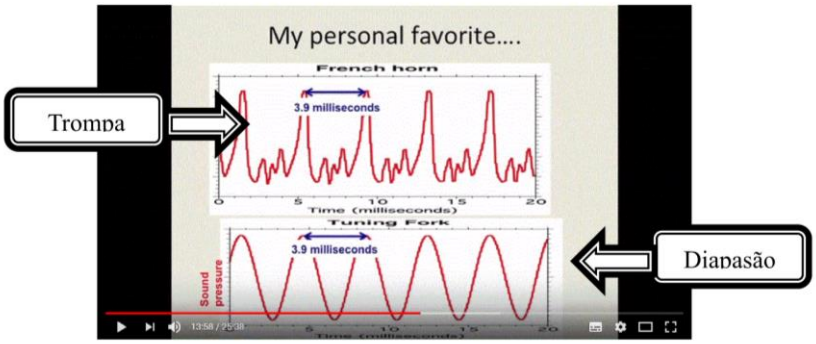


Figura 1: Demonstra o formato dos cumprimentos de onda da nota Dó na trompa e no diapasão.

Em outro gráfico apresentado por Majumder (Figura 2), observa-se uma diferença semelhante em representações de comprimento de onda de uma gravação vocal, cantando-se a mesma nota, porém com diferentes vogais pronunciadas em cada gravação. No primeiro gráfico é vocalizada a vogal "O", no segundo gráfico é entoada a vogal "A" e no terceiro a vogal "E"[ii].

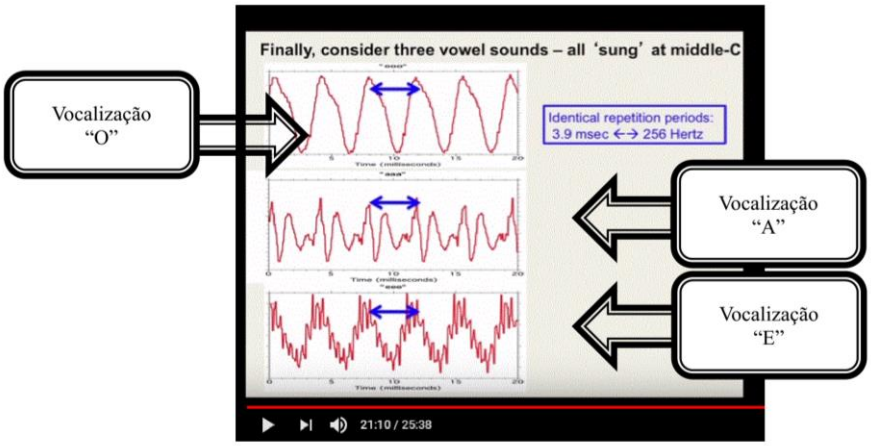


Figura 2: Diferentes formatos de onda, decorrentes das vocalizações "O", "A" e "E"

Os gráficos apresentados mostram que diferentes timbres produzem díspares formatos de onda, mesmo dentro da mesma nota, e que vocalizações diferentes causam também distintos gráficos que podem evidenciar sutis diferenças de timbre. As vogais apresentadas por Majumder na Figura 2 são as mesmas utilizadas por músicos de metal na vocalização para a produção de som. Assim, pode-se inferir que há a possibilidade de produção de diferentes timbres pelo mesmo instrumento, executado pelo mesmo músico, através da utilização de vocalizações diferentes. O que proporciona possibilidades de

coloridos musicais distintos como ferramentas interpretativas.

Experimento

Através do programa Audacity, foram gravados sons da nota, dó3, utilizando-se sempre a mesma tuba e o mesmo bocal, porem buscando-se diferentes vocalizações para observar-se a possibilidade de diferentes timbres apenas com maneiras diferentes de se emitir o som. Foram utilizadas as vocalizações "O", "A" e "I" (Figura 3). Com essa interpretação da mesma nota no instrumento, encontrou-se uma diferença espectral nas três distintas letras, com a vocalização "A" tendo uma quantidade média de harmônicos agudos (Figura 3). A vocalização "I" apresentou uma quantidade elevada de harmônicos agudos Figura 3), e com a vocalização "O", foi possível demonstrar uma quantidade menor de harmônicos agudos (Figura 3). Estes resultados mostram que com a vocalização "O" obtém-se uma sonoridade mais "escura", com a vocalização "A" consegue-se uma sonoridade que fica entre o "brilhante e o escuro" e que com a vocalização "I" alcança-se uma sonoridade mais "brilhante", proporcionando assim diferentes possibilidades para o músico.

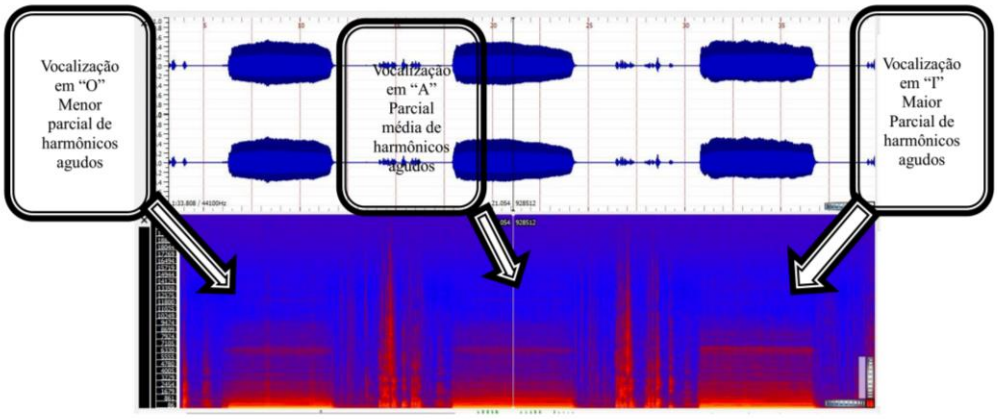


Figura 3: Demonstração de parciais de harmônicos agudos gravados na tuba, com vocalizações "O", "A" e "I" - Quanto mais avermelhado o gráfico, maior a quantidade de parciais harmônicas agudas.

A Articulação

De acordo com Clovis Beltrami em sua dissertação "Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos", articulação é "o processo técnico de falar" (Beltrami, 2008), o modo de se utilizar a vocalização para se dar sentido métrico. Completa ainda Beltrami ao dizer: "observa-se que quando se muda a articulação de um trecho musical, muda-se o seu caráter interpretativo". David McGill em seu livro "Sound in Motion" afirma que "a articulação possui o poder de definir a função da nota, e que esta função determina emoção e que a articulação empregada pelo músico deve ser capaz de

resolver questões tanto lógicas quanto emocionais na performance" (McGill, 2007). Desta maneira, pode-se utilizar articulações distintas para se ressaltar e demarcar o caráter expressivo de cada trecho da peça. Almeida Prado trabalha diferentes trechos de sua sonata com diferentes articulações, em especial marcato, legato e tenuto, demarcando determinada característica expressiva para o Segmento, deste modo, o intérprete pode ressaltar tais diferenças trabalhando dentro do âmbito do processo perceptual, cuidando para que o ouvinte tenha total percepção das diferentes articulações empregadas.

O emprego do Timbre e da Articulação na obra selecionada

A Sonata Omulú, teve sua versão composta para Tuba e Piano em 1998, pelo compositor Almeida Prado, baseada em uma versão anterior só para Piano de 1985, esta obra possui como personagem principal Omulú, o orixá da morte e do renascimento (Prado 1985), foi inspirada em ritmos afro-brasileiros, mas sem utilizar temas folclóricos (CORVISIER, 2000).

A Sonata possui como base três temas Principais:

- O tema do Grito Atotô (figura 4).

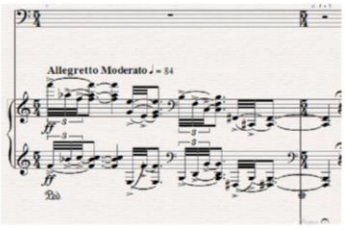


Figura 4: Tema do Grito Atotô - Prado 1998

- O tema da Morte (figura 5).

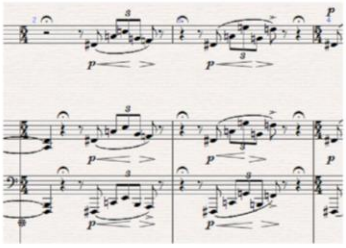


Figura 5: Tema da Morte - Prado 1998

- O tema do Renascimento do Amor (figura 6)

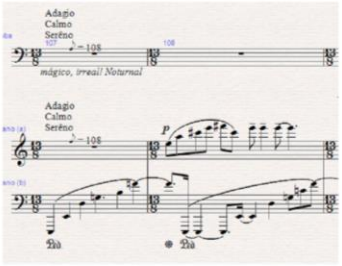


Figura 6: Tema do Renascimento do Amor

.

Cada um dos temas possui um caráter próprio que pode ser evidenciado através da aplicação de diferentes vocalizações em timbres e articulações.

O tema do Grito Atotô, que quer dizer "escutai, silêncio" é apresentado através de acordes longos precedidos por uma sucessão de notas rápidas, quase uma apogiatura, que chamam a atenção do ouvinte. E deve ser executado com ataques fortes ressaltando esta chamada de atenção.

O tema da Morte é composto por duas seções de notas breves e graves, remetendo a reflexão, ao solene. O músico deve ressaltar esta sensação utilizando uma vocalização em "O" que gerará uma sonoridade com menos parciais de harmônico agudos, provocando um som "escuro". O pianista deve ressaltar os pedais e acentuar as diferenças de intensidade sempre presentes no tema.

O tema do Renascimento do Amor é composto por notas ascendentes e em ritmo lento, que lembra algo tranquilo, pacífico. Tubista e Pianista devem ressaltar as ligaduras, apresentar de forma calma a rítmica e acentuar as notas superiores para dar ao ouvinte a sensação de ascendência presente no tema, o tubista também deve utilizar uma vocalização com a vogal em "I" que gerará uma sonoridade com mais parciais agudos, gerando um som "brilhante".

Cada trecho da sonata está baseado em um ou mais temas e a sua característica expressiva pode ser guiada pelo contexto de cada tema principal.

Allegro Impetuoso - Com dois Temas Principais -Tema do grito Atotô e tema da Morte

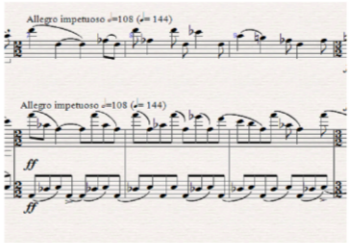


Figura 7: Inicio do Allegro Impetuoso - Prado 1998

Primeiro é apresentado o Tema do Grito Atotô, neste trecho o compositor parece pedir a atenção do público através de frases descendentes ao utilizar recursos composicionais que prendem a atenção ouvinte, como repetidos ataques fortes, frases em diminuendo, retomada constante da região aguda e rítmica forte caracterizando tambores e cantos ritualísticos. Nesse trecho devem ser utilizados ataques fortes e secos, evidenciando a articulação em marcato indicada pelo compositor, o que representa a vivacidade do "chamado" para a peça. A vocalização "A" pode ser empregada pelo tubista, para demonstrar a leveza deste trecho. Na segunda parte deste Allegro o tema da Morte é apresentado com frases estáticas e tessituras próximas entre primeiras e ultimas notas da frase. Tais características podem ser evidenciadas pelos músicos, dando o ar solene do trecho, pois o tubista pode utilizar ataques precisos com a articulação em tenuto e a vocalização em "O", para deixar o som "escuro" e corroborar o caráter solene do tema da Morte.

Adágio - Com o tema do Renascimento do Amor

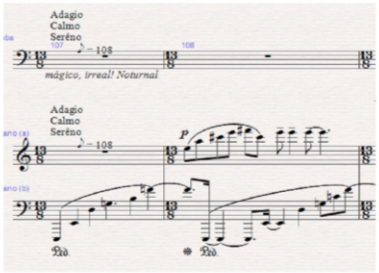


Figura 8: Inicio do Adágio - Prado 1998

O Adágio apresenta o tema do Renascimento do Amor, com estrutura sempre ascendente, predominantemente escrito em frases extensas e em legato, com ritmo lento e "sereno"[iii]. Os músicos devem ressaltar este trecho com execução tranquila, ressaltando os longos temas em articulação legato, indicando a sensação de ascensão e tranquilidade através de articulações brandas. O pianista poderá destacar os pedais que marcam o inicio de cada

frase e o tubista poderá utilizar vocalização "I", devido a sua sonoridade mais brilhante, para reafirmar as indicações de "Mágico, Irreal e Noturnal" apresentadas pelo compositor

Fuga - Com o tema da Morte como sujeito e os temas do Grito Atotô e do Renascimento do amor como contra sujeitos

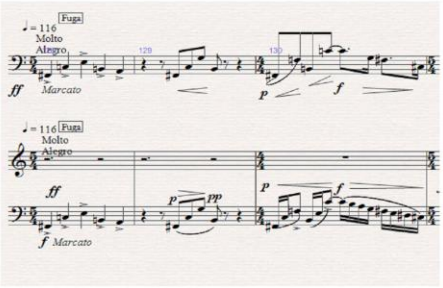


Figura 9: Inicio da Fuga - Prado 1998

Na Fuga, Almeida Prado trabalha com os três temas. O tema da "Morte" possui o papel principal como sujeito e os temas do "Grito Atotô" e do "Renascimento do Amor" função de contra sujeitos. Neste trecho, o compositor mantém as características básicas do tema trabalhado em cada segmento como orientação expressiva, com exceção da articulação do tema da Morte, que recebe tratamento semelhante ao empregado no tema do Grito Atotô, com marcatos que devem ser ressaltados pelos músicos para que as indicações expressivas, de Molto Allegro e Heroico, indicadas pelo compositor sejam respeitadas. Os executantes devem atentar para qual tema estão executando para apresentar sua determinada característica expressiva de articulação e vocalização.

Recitativos-Fantasia - Com o tema do Renascimento do Amor

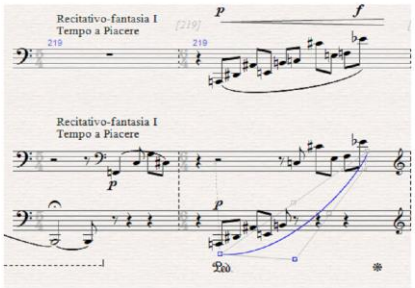


Figura 10: Inicio dos Recitativos Fantasia - Prado 1998

Após a Fuga, a sonata apresenta dois "Recitativos Fantasia", como são denominados pelo compositor. Ambos são escritos sobre o tema do Renascimento do Amor, possuem todas as características expressivas apresentadas no Adágio, com o acréscimo da indicação de tempo *a piacere,* grafada, por Almeida Prado, que deve ser ressaltada pelos músicos como mais uma ferramenta expressiva.

Allegro Impetuoso final- Com a presença dos Três Temas

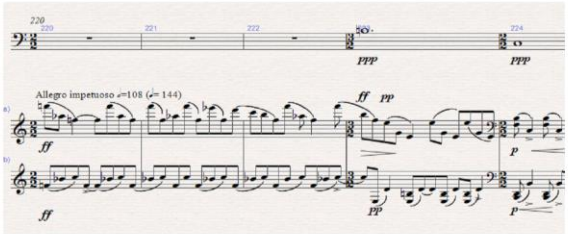


Figura 11: Inicio do Allegro final - Prado 1998

Este Allegro é espelhado no Allegro inicial da música e a parte do piano é semelhante a do primeiro momento da Sonata. No entanto, o compositor mistura as características expressivas dos três temas neste trecho final da peça, em especial na parte da tuba que contém: inicialmente o tema do Grito Atotô apresentado pela primeira vez em notas longas (característica do tema do Renascimento do Amor); tema do Renascimento do Amor primeiramente ligado e em seguida em marcato (característica do tema do grito Atotô e da Morte no trecho da fuga); o tema da morte, também em notas longas e ligadas (novamente característica do tema do Renascimento do Amor); o tema da Morte com sua característica inicial em Marcato; e, por fim, novamente o tema do Grito Atotô, mais uma vez em notas longas e agora legato (característica do tema do Renascimento do Amor) para anunciar o final da peça. As vocalizações podem ser mantidas de acordo com a característica básica de seu tema, já que a mistura de estilos expressivos na articulação contribui para o colorido interpretativo da peça, expandindo, assim, sua paleta de possibilidades.

Conclusões

Dentre as inúmeras opções expressivas em meio a performance, uma possibilidade é o emprego de processos perceptuais, que consistem em qualquer diferença captada pelo ouvido humano, as quais podem ser utilizadas na prática interpretativa, através do conceito de Textura de Som.

A Textura do Som pode ser definida pelo compositor, porém, o intérprete pode enriquecer o colorido expressivo de uma peça ao trabalhar detalhes dessa textura. Assim, o presente artigo procurou evidenciar uma ferramenta interpretativa dentro dos campos de timbre e articulação, apoiando-se em um experimento que comprova a existência de sons mais brilhantes ou escuros de acordo com parciais de harmônicos agudos presentes no som, que podem ser utilizados para montar ou ressaltar componentes expressivos de uma peça, inclusive mudando sutilmente seu "colorido musical" entre segmentos distintos.

Referências

Audacity®, the Free, Cross-Platform Sound Editor

ALMEIDA PRADO, José A. R de, Sonata para Piano e Tuba, Omulú. Campinas, 1998. partitura manuscrita. Tuba e Piano.

AGOSTINI, Giulio; LONGARI, Maurizio; POLLASTRI, Emanuele; Musical Instrument Timbres Classification with Spectral Features; EURASIP Journal on Applied Signal Processing; 2003; Hindawi Publishing Corporation

BELTRAMI, Clóvis Antonio; Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files, in Proceedings of the ACM Multimedia. 2010. International Conference

CORVISIER, Fernando; The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The Developmento of His Compositional Style. Houston, 2000. 187f. Tese (Doctor of musical arts). Faculty of Moores School of Music, University of Houston, Houston.

FORNARI, José. (2010). Percepção, Cognição e Afeto Musical. Capitulo do livro da Anppom: Título do Livro: Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar. ISBN:978-85-63046-01-7.

MAJUNDER, Tiku; Musical Acoustics and Sound Perception; Youtube; Google Willians College, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBpnIrBNoxs&feature=youtu.be>. Acesso em 5 de setembro de 2017.

MACGILL, David. Sound in Motion. Bloomington: Indiana University Press. 2007.

SCHAFER, Murray, O ouvido pensante. 1ª Edição, 1ª Reimpressão. São Paulo. Editora UNESP. 1991.

---

[i] [i]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBpnIrBNoxs&feature=youtu.be>. Acesso em 5 de setembro de 2017.

[ii] [ii] Vale lembrar que a palestra foi conduzida em inglês e a vogal "E" nesta língua possui um fonema parecido com a vogal "I" em português.

[iii] Almeida Prado intitula este trecho como Adágio Calmo e Sereno.

Syllabus: Uma ferramenta pedagógica para iniciação ao trompete

Ana Carolina Neri
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) – anaacneri@gmail.com

Dr. Pedro Francisco Mota Jr.
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) - pedromota@ufsj.edu.br

Resumo: Este trabalho consiste na elaboração de um *Syllabus* para o primeiro ano do curso de trompete do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. A justificativa desta iniciativa vai de encontro à necessidade de reciclar os modelos curriculares. Para a criação deste material, foi realizado um levantamento quantitativo a fim de elencar os parâmetros técnicos e métodos indicados para a iniciação ao trompete. Em seguida, foi construída uma bibliografia anotada dos métodos mais recorrentes com o intuito de organizar o material para o próximo passo que foi a elaboração do *Syllabus*. Para tal processo, além da criação do material impresso, um repositório *online* foi elaborado para acesso aos vídeos, áudios e conteúdos listados.

Palavras-chave: Pedagogia do trompete. *Syllabus.* Conservatório estadual de música padre josé maria xavier.Três a cinco palavras-chave, separadas por ponto, com apenas a inicial de cada uma delas em letra maiúscula (tamanho 10, espaço simples, 2 centímetros de indentação na margem esquerda, justificado).

Syllabus: A Pedagogical Tool For Trumpet Inception

Abstract: This paper consists in the elaboration of a Syllabus for the first year of the State Conservatory of Music Padre José Maria Xavier trumpet course. The reason of this initiative is in line with the need to recycle curriculum models. For the creation of this material, a quantitative research was carried out in order to list the technical parameters and methods indicated for the initiation to the trumpet. Then, the theoretical basis were established in accordance with the most recurrent methods in order to organize the material for the next step that was the elaboration of Syllabus. For such process, besides the creation of the printed material an online repository has been elaborated, for access to the videos, audio and contents listed.

Keywords: Trumpet Pedagogy. Syllabus. State Conservatory of Music Padre José Maria Xavier. tradução das palavras-chave para o inglês, separadas por ponto, com todos os termos iniciados com letra maiúscula (tamanho 10, espaço simples, 2 centímetros de indentação na margem esquerda, justificado).

As pesquisas atinentes à Pedagogia do Ensino de Instrumentos Musicais vêm ganhando espaço em pesquisas acadêmicas no Brasil, sobretudo, nas últimas décadas. A título de exemplificação, ao se tratar mais especificamente da pedagogia do trompete, podemos mencionar o levantamento realizado em 2012 pela classe de trompete da Faculdade de Música o Espírito Santo - FAMES, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Mota, publicado no PERFOMA 2013, que aponta uma listagem de mais de uma centena de referências de produções acadêmicas publicadas no período de 1950 a 2012. Desse total, 14% das publicações possuem a pedagogia do trompete como mote de pesquisa, situando-se como uma das linhas temáticas mais recorrentes.

Apesar de inúmeras pesquisas sobre pedagogia do trompete, a escassez de materiais de uso prático voltados para a sua iniciação, considerando diversos contextos de ensino e a dificuldade de acesso aos existentes é um problema real. Nesse particular, tive a oportunidade de vivenciar tal realidade ao entrar para o quadro de professores do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier - CEM PJMX. Frente à esta situação, falando especificamente do contexto formal, definido por Libâneo como "tudo o que implica uma forma, isto é, algo inteligível, estruturado, o modo como algo se configura. Educação formal, seria, pois, aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática. (LIBÂNEO, 2010, p.86), a elaboração de um *Syllabus* para o primeiro ano do curso de trompete, advém da necessidade de reciclar os modelos curriculares das instituições formais de ensino, considerando a busca cada vez maior pela dinamicidade e versatilidade, tanto dos músicos em relação ao mercado de trabalho quanto dos professores diante de perfis heterogêneos do alunado. Tal condição deve refletir, também, na maneira em que as instituições se relacionam com estas novas exigências, visto que a tendência por modelos mais voltados para o ensino prioritariamente tecnicista, são pouco favoráveis a uma imersão completa. Ademais, há uma demanda flagrante de ações na

qual os alunos visam uma participação ativa e, por conseguinte, tenham a oportunidade de experienciar um envolvimento íntimo com o fazer musical (CAVALIERI, 2002, p.8).

Ao tratarmos das especificidades do curso de trompete no Conservatório Estadual Padre José Maria Xavier, é de fundamental importância a criação de um panorama histórico. Desta feita, teremos maior elucidação dos delineamentos evidenciados nessa pesquisa. O CEM PJMX foi criado em 1953, por iniciativa do Deputado Estadual Tancredo de Almeida, inaugurado em 1º de Março de 1953, com o nome de Conservatório Mineiro de Música. Somente após um ano de sua criação, passou a ser chamado de Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em homenagem ao compositor sanjoanense José Maria Xavier (SALES, 2011, p.28).

Os conservatórios estaduais, em Minas Gerais, seguem a legislação das escolas de ensino regular do estado, não havendo, portanto, uma legislação que trata dos meandros e particularidades da instituição. De forma análoga às estas instituições de ensino regular, podemos situar os cursos de Educação Musical, que são, em sua gênese, organizados em 2 etapas: 1) Primeiro Grau, organizado em 3 ciclos - Inicial; Intermediário e Complementar, em que cada ciclo possui 3 anos de duração (é importante mencionar que o curso de trompete tem início no Ciclo Intermediário); e 2) Formação Profissional - Nível Técnico, com habilitação em instrumento ou canto, computando 3 anos de duração.

1.Breves Apontamentos Acerca da Educação

Antes de abordarmos os conceitos do *Syllabus,* realizaremos uma breve explanação sobre os conceitos de Pedagogia, Didática e Currículo. O motivo de nossa escolha para essa estruturação, diz respeito à intenção de elucidá-los sobre as concepções que nortearam o desenvolvimento da presente pesquisa. Apesar dos diversos olhares sobre a Pedagogia e, consequentemente, as divergências de acepções dadas pelos especialistas, aderimos à definição

em que a Pedagogia figura como a ciência que tem a educação como objeto de estudo. Segundo Libâneo (2001), "ela investiga a realidade educacional, para explicitar objetivos e processos de intervenção metodológica e organizativa referentes à transmissão/assimilação de saberes e modos de ação" (LIBÂNEO, 2001, p.10).

Enquanto a Pedagogia é conceituada como a "Ciência e a Arte da Educação", a Didática, por sua vez, é "a Ciência do Ensino". Assim, situa-se como uma seção ou ramo específico da Pedagogia que se preocupa com os conteúdos do ensino e processos próprios para a construção do conhecimento (HAYDT, 2011, p.12). Haydt, em suas argumentações, assegura que

> A Didática não pode tratar do ensino, por parte do professor, sem considerar simultaneamente a aprendizagem, por parte do aluno. O estudo da dinâmica da aprendizagem é essencial para uma Didática que tem como princípio básico não a passividade, mas sim a atividade da criança. Por isso, podemos afirmar que a Didática é o estudo da situação instrucional, isto é, do processo de ensino e aprendizagem, e nesse sentido ela enfatiza a relação professor-aluno (HAYDT, 2011, p.13).

Já a organização e seleção desses conteúdos são objetos de estudo das Teorias do Currículo, que, por sua vez, trata-se de mais uma ramificação da Pedagogia. Pacheco (1996), no livro *Currículo: Teoria e Práxis*, traz a definição de Currículo:

> Proveniente do étimo latino *curere*, significa caminho, jornada, trajectória, percurso a seguir e encerra, por isso, duas ideias principais: uma de sequência ordenada, outra de noção de totalidade de estudos. [...] Manifesta-se, assim, um conceito de currículo definido em termos de projecto (sic), incorporado em programas/planos de intenções que se justificam por experiências educativas, em geral, e por experiências de aprendizagem, em particular" (PACHECO, 1996, p.15-16).

O autor supracitado afirma, ainda, que existem divergências sobre a conceituação de currículo, havendo duas definições mais comuns que se contrapõem:

> Integram-se na 1ª perspectiva as definições que apontam para o currículo como o conjunto de conteúdos a ensinar (organizados por disciplinas, temas, áreas de estudos) e como o plano de acção pedagógica, fundamentado e implementado num sistema tecnológico; na 2ª perspectiva, lugar para as definições que caracterizam o currículo como um conjunto de experiências educativas e como um sistema dinâmico, probabilístico e complexo, sem uma estrutura predeterminada." (PACHECO, 1996, p.16).

Devido à diversidade de definições sobre currículo, optamos por considerar, nessa pesquisa, a acepção do termo dada por Bonboir (1992) que defende que o currículo abarca conceitos muito abrangentes, como: o que é ensinado; os objetivos; os critérios de avaliação; organização e estrutura dos estudos; duração e graduação da progressão (BONBOIR, 1992, *apud* PACHECO, 1996, p.17).

Por fim, o *Syllabus*, produto final desta pesquisa, é uma subparte do Currículo e será abordado com maior clareza a seguir. A escolha pela elaboração de um *Syllabus* e não de um Currículo, vai de encontro à variedade de fatores presentes para a elaboração de um Currículo, como poderemos ver na definição de Allen (1984):

> O currículo é um conceito muito geral que envolve a consideração de todo o complexo de fatores filosóficos, sociais e administrativos que contribuem para o planejamento de um programa educacional. O Syllabus, por outro lado, refere-se à subparte do currículo que se refere à especificação de quais unidades serão ensinadas (diferentemente de como serão ensinadas, o que é uma questão de metodologia). (ALLEN, 1984, p.61 apud NUNAN, 1988, p.6)
> **Tradução do Autor**[1]

Partindo dessas afirmações, o *Syllabus* é uma estrutura que organiza os conteúdos a serem ensinados e os materiais sugeridos, mas, por outro lado, não interfere na didática, ficando a critério do professor a utilização da metodologia mais eficaz em cada contexto de ensino.

Segundo Widdowson (1984), o *Syllabus* é uma estrutura dentro da qual as atividades podem ser realizadas. Situa-se como uma espécie de dispositivo para facilitar o ensino e o aprendizado. Tornar-se-ia uma ameaça à pedagogia quando utilizado como regra absoluta para determinar o que é aprendido, ao invés de servir como ponto de referência para a condução das aulas (WIDDOWSON, 1984 *apud* NUNAN, 1988, p.6). Desta maneira, o *Syllabus* não é uma estrutura fixa, inalterada, na qual as aulas são seguidas rigorosamente. A finalidade do material é de criar uma espinha dorsal de assuntos e materiais que facilitem o

trabalho do professor na condução das aulas, sem desconsiderar as necessidades individuais de cada aluno.

2. Procedimentos Metodológicos

A presente pesquisa, sob um viés quantitativo, utilizando o método *Survey*, foi realizada através do envio de questionários eletrônicos, destinados a 16 professores de trompete de instituições federais brasileiras de ensino superior (IFES). O questionário foi encaminhado por meio dos endereços de email disponíveis no currículo *lattes* de cada participante, com prazo de 30 dias para o envio das respostas. Dentre os 16 questionários enviados, 11 foram respondidos.

O principal objetivo é colocar em relevo os materiais mais indicados para iniciação ao trompete e, em complementaridade, os parâmetros técnicos mais recorrentes e fundamentais para tal iniciação. O questionário foi estruturado no formato de questões semi-abertas, possuindo duas perguntas básicas. A primeira com o intuito de elencar os parâmetros técnicos mais importantes a serem trabalhados no processo de iniciação ao trompete e, a segunda, visando o reconhecimento dos cinco principais métodos mais utilizados no processo de iniciação ao trompete em aulas tutoriais.

Para a listagem dos parâmetros técnicos foi utilizado como referência o primeiro capítulo do livro: *Trumpet Pedagogy,* do trompetista e clínico chamado David Hickman, publicado em 2006. Para a listagem de métodos mais recorrentes, utilizamos o *text-book The Trumpet Teacher's Guide – A problem-based bibliography of selected and graded etudes and duets,* de Gordon Mathie, publicado em 1993. Em adição, inserimos duas referências brasileiras: Método para Trompete – Princípios Básicos de Sérgio Cascapera e Método Da Capo. Além do livro Escuchar Leer y Tocar, publicado pela editora DeHaske.

A partir da manipulação dos resultados, uma bibliografia anotada[2] foi elaborada com os seis métodos mais recorrentes, no intuito de organizar os materiais para a utilização na criação do *Syllabus*. Portanto, a etapa seguinte foi a elaboração de uma bibliografia anotada. Esta ação se fez necessária visando uma melhor organização dos materiais. Além das informações básicas como autor e ano de publicação, foram criados dois campos, sendo eles: Conceitos Abordados e Descrição. O primeiro campo focou na abordagem dos autores sobre os 6 parâmetros técnicos resultantes do levantamento. O segundo traz uma descrição sobre a organização geral do método.

Por último, focamos na elaboração do *Syllabus*[3]. Para tal, foram considerados o contexto em que ele será utilizado, sendo preparado visando o modelo de aulas tutoriais para o primeiro ano do curso de trompete do CEMPJMX, com duração de 50 minutos, tendo como público alvo crianças a partir dos 9 anos, adolescentes e adultos. A estrutura foi organizada seguindo o ano letivo, separado em quatro bimestres, dispondo de oito aulas cada uma dessas seções, totalizando 32 aulas.

A escolha dos materiais utilizados na elaboração do *Syllabus* foi balizada nos resultados da pesquisa quantitativa realizada nas etapas anteriores. Algumas adaptações foram sugeridas, com o propósito de possibilitar a utilização dos métodos e exercícios com alunos menos avançados tecnicamente ou com a extensão[4] reduzida. A condução da aula, por sua vez, é definida pelo professor. O intuito do *Syllabus* é servir apenas como mais uma ferramenta para o ensino. Além disso, outras plataformas como a internet foram utilizadas, como a criação de um repositório *online* para armazenamento do conteúdo das aulas, que podem ser acessados através de um *link*[5] exclusivo ou pelo *Código QR*, disponível no material físico. O interessado, ao aceder à plataforma, terá acesso a vídeos e conteúdos diversos que podem ser utilizados durante as aulas ou para estudos em casa.

3. Considerações Finais

A motivação inicial para a realização da presente pesquisa foi decorrente das inquietações que surgiram durante minha atuação como professora de trompete no CEM PJMX. Ao me deparar com uma gama extensa de conteúdos e materiais tão diversa, a necessidade primordial de seleção e organização destes conteúdos, no intuito de tornar a aplicação destes materiais uma realidade, frente às especificidades das aulas. Todos estes fatores acima mencionados, foram estímulos para elaboração do *Syllabus.*

Durante a elaboração do *Syllabus*, realizei testes, utilizando o material durante o ano letivo. O que pude observar é que a plataforma *online* incentivou os alunos a estudar durante a semana e, principalmente, a ampliar o leque de músicas e estilos que os alunos ouviam, através das indicações de apreciação.

Espera-se que esta pesquisa seja a mola propulsora para a elaboração do *Syllabus* para todos os anos do curso de trompete da instituição. A pesquisa ainda pretende estimular a organização de materiais pedagógicos para utilização no processo de iniciação ao trompete e que este modelo incentive também todas as outras disciplinas do CEM PJMX ou instituições análogas.

Com o intuito de possibilitar maior clareza e praticidade no manuseio do *Syllabus* (versão física), decidimos confeccioná-lo em um volume à parte.

Referências:

BOTMA, Tijmen; CASTELAIN; Jean. ***Escuchar, Leer y Tocar***. Vol.1. Ed. De Haske. Espanha, 2004.

CASCAPERA, Sergio. **Método para Trompete - Princípio Básicos.** Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

CAVALIERI, Cecília; F; SWANWICK, K. *Composição, Apreciação e Performance na Educação Musical: Teoria, Pesquisa e Prática,* Em pauta. V.13, n.21, p.5-41, 2002.

CLARKE, Herbert. *Elementary Studies for the Trumpet.* . Canadá: Ed.Carl Fischer, 1936.

HAYDT, Regina Célia C. *Curso de Didática Geral.* São Paulo: Ática , 2011.

HERING, Sigmund. *Forty Progressive Etudes for Trumpet*. New York: Ed. Carl Fischer, 1945.

HICKMAN, David R. *Trumpet pedagogy: A Compendium Modern Teaching Techniques.* Arizona, USA: Ed. Hickman Music Editions, 2006.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos:* Inquietações e buscas. Educar. n.17. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e Pedagogos, para quê?.* 12ª ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2010.

MATHIE, Gordon. *The Trumpet Teacher's Guide.* Portland, USA: Ed. PP Music, 1993.

MOTA JÚNIOR, P.F; *et all. O campo de produções acadêmicas, relacionadas ao trompete no Brasil – 1953-2012/1*. Pesquisa realizada pela classe de trompete da Faculdade de Música do Espírito Santo. Espírito Santo, 2012.

NUNAN, David. *Syllabus Design. Language teatching: A scheme for teatcher education***.** . Toronto, New York: Ed. Oxford University Press, 1988.

PACHECO, José Augusto. *Currículo:* Teoria e Páxis. Porto, Portugal: Ed. Porto, 1996.

ROBINSON, A.F. *Elementary Method for Cornet or Trumpet.* Chicago, USA: Ed. Rubank, 1934.

SALES, Fernando Augusto. *A Formação Flautística no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier:* Um estudo histórico. Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2011.

VARELA, Bartolomeu Lopes. *O Currículo e o Desenvolvimento Curricular:* Concepções, Práxis e Tendências. Praia, Cabo Verde: Ed. UniCV, 2013.

Anexos

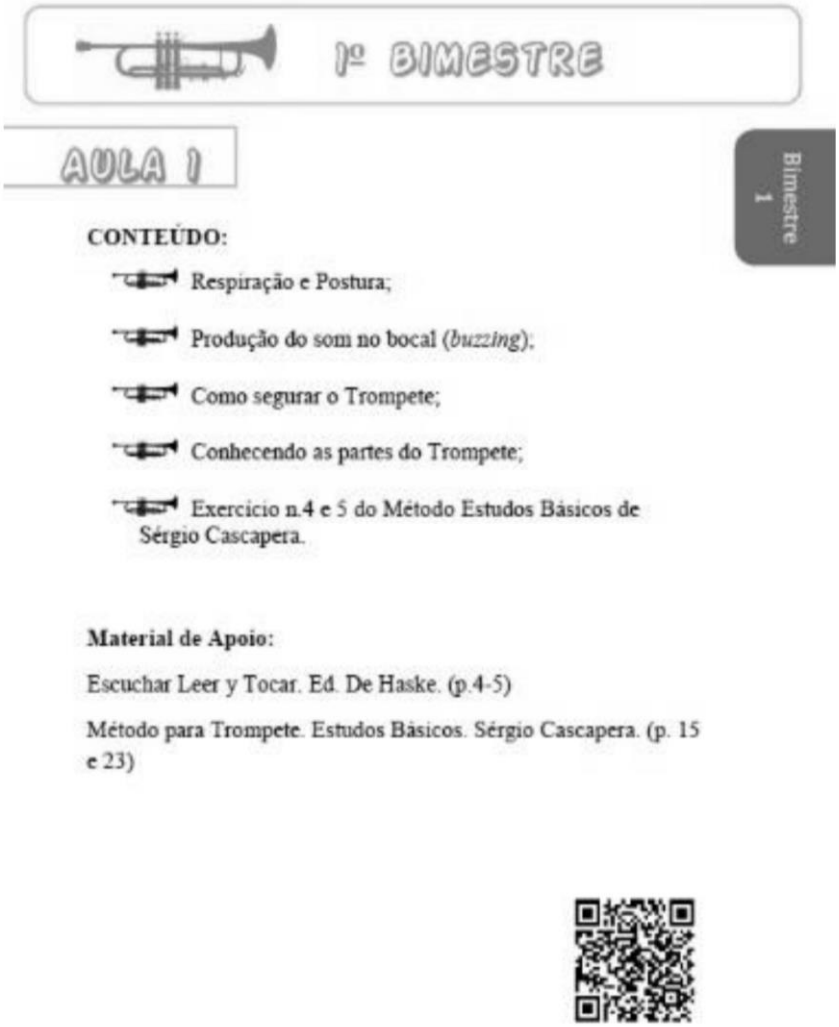
1.

TÍTULO 1: Método para trompete – Estudos Básicos.
AUTOR: CASCAPERA, Sérgio.
ANO DE PUBLICAÇÃO: 2013.
CONCEITO(S) ABORDADOS: **Respiração e Postura:** "O ar deve ser na maioria das vezes inspirado através dos cantos da boca, ao tomar uma respiração rápida. Isso deve ser feito de modo que não prejudique a colocação do bocal nos lábios. A respiração é um processo de vida natural e necessário, é uma função quase inconsciente de seu corpo. Tomando uma respiração vagarosamente, devemos sentir uma pressão ao redor de nossa cintura (abdômen). Em seguida, continuando com a mesma inalação, devemos notas as costelas se expandindo para fora em várias direções." **Produção do Som:** "O som do trompete é produzido por uma ação combinada entre respiração, língua e lábios. A língua é usada naturalmente para iniciar a corrente de ar através dos lábios e no instrumento. Não acione a língua entre os dentes ou deixe que a língua entre em contato com os lábios. A única função dos lábios é vibrar. Os lábios por si mesmos não podem conseguir uma nota aguda ou grave, o que é comprovadamente função da língua e da força do ar." **Segurando o Instrumento:** "O trompete é seguro com a mão esquerda, e com a mão direita apoia-se o polegar sob a parte inferior do tubo principal, o indicador sobre a 1ª válvula, o médio sobre a 2ª válvula, o anular sobre a 3ª válvula e o dedo mínimo no gancho para o dedo."

Formação da Embocadura: "O bocal não pode ser simplesmente colocado de uma maneira displicente nos lábios; ao contrário, deve-se encontrar a posição ideal que possa produzir os melhores resultados. Sugerimos a posição 50% sobre o lábio superior e 50% sobre o lábio inferior, para que a tensão dos músculos labiais possa então ser igualmente contrabalançada." Aquecimento Diário e Prática: "Lembre-se de descansar seus lábios em um período de tempo igual ao tocado (exemplo: 10 minutos de estudo = 10 minutos de descanso). Os lábios nunca devem ficar cansados ao ponto da extrema fadiga e exaustão. O descanso é tão importante quanto a própria execução."
DESCRIÇÃO: "O método é composto por uma parte teórica necessária ao aprendizado da música e por exercícios que visam a iniciar o aluno e estimular seu desenvolvimento na prática do instrumento. Contém vários duetos, canções folclóricas brasileiras e internacionais, hinos tradicionais, excertos de obras sinfônicas e árias de óperas, adaptadas às tonalidades e extensão frequencial do instrumento que pretendemos desenvolver, quadro demonstrativo do dedilhado na escala diatônica, desenho das partes que compõem o instrumento, da parte interna que corresponde às válvulas, da posição correta ao segurar o instrumento, da parte interna que corresponde às válvulas, da posição correta ao segurar o instrumento e instruções gerais sobre a colocação do bocal nos lábios, respiração, manutenção e limpeza do instrumento. Tratando-se de um trabalho de iniciação, os exercícios foram elaborados nas regiões médias e graves do instrumento para desenvolver corretamente a formação inicial da embocadura e dos músculos que a compõem, queixo, canto dos lábios e aqueles que formam a parte vermelha dos lábios."

Figura 1 - modelo da tabela da bibliografia anotada

2.



1º BIMESTRE

AULA 1

Bimestre 1

CONTEÚDO:

- Respiração e Postura;
- Produção do som no bocal (*buzzing*);
- Como segurar o Trompete;
- Conhecendo as partes do Trompete;
- Exercício n.4 e 5 do Método Estudos Básicos de Sérgio Cascapera.

Material de Apoio:

Escuchar Leer y Tocar. Ed. De Haske. (p.4-5)

Método para Trompete. Estudos Básicos. Sérgio Cascapera. (p. 15 e 23)

Figura 2 - Modelo Syllabus

[1] [...] Curriculum is a very general concept which involves consideration of the whole complex of philosophical, social and administrative factors which contribute to the planning of an educational program. Syllabus, on the other hand, refers to that subpart of curriculum which is concerned with a specification of what units will be taught (as distinct from how they will be taught, which is a matter for methodology) (ALLEN, 1984, p.61 apud NUNAN, 1988, p.6). **Texto original.**

[2] Disponível, no anexo 1, um modelo da tabela da bibliografia anotada.
[3] Modelo disponível no anexo 2.
[4] Extensão – refere ao conjunto de notas que o aluno é capaz de reproduzir no trompete.
[5] https://anaacneri.wixsite.com/syllabus.

A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife

Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira
Conservatório Pernambucano de Música
ericoverissimob15m@yahoo.com.br

Ayrton Müzel Benck Filho
Universidade Federal da Paraíba
benckfilho@gmail.com

Resumo: Este artigo busca descrever como trompetistas articulam o frevo de rua, considerando os estudos das recorrências no gênero. Tem como referencial os conceitos de articulação e o seu vínculo regional expressado por autores como K. Johnson e M. Benck, dentre outros. O universo incluiu profissionais com mais de dez anos de prática. Além da rica práxis performática, evidenciou-se o trato silábico específico e os padrões da articulação por processos de imagens mentais sonoras, influído por limites idiomático-instrumentais e pelas diversas funções socioculturais do gênero.

Palavras-chave: Performance. Frevo de Rua. Trompete. Articulação.

Frevo de rua trumpet articulation: a survey with trumpet players from Olinda and Recife

Abstract: This article aims to describe how trumpeters articulate the frevo de rua, it has as reference the concepts of articulation and its regional link expressed by authors such as K. Johnson and M. Benck, among others. The universe included professionals with more than ten years of practice. In addition to the rich performative praxis, the specific syllabic tract and articulation patterns were evidenced by processes of sound mental images, influenced by instrumental and idiomatic limits and by the diverse sociocultural functions of the genre.

Keywords: Performance. Frevo de Rua. Trumpet. Articulation.

Introdução

Este trabalho é um levantamento feito com trompetistas das cidades de Olinda e Recife. Atende a expectativa relevante e efervescente sobre o estudo da performance dos gêneros brasileiros, neste caso o frevo de rua. De acordo com Valente (2014), "os textos usados na academia são poucos, e a bibliografia resume-se a uma lista de poucos autores", além disso, o frevo é tratado na literatura numa perspectiva histórica. Os resultados foram obtidos através

de uma entrevista semiestruturada e abordada sob a ótica da análise manual de conteúdo. (Bauer *et al.*, 2015).

1 Articulação

Como técnica instrumental para conexão dos sons, o ensino e a prática da articulação nos instrumentos de sopro têm usado de diversas sílabas para facilitar a compreensão e execução do processo articulatório produzido pelos instrumentistas. Ademais do processo fisiológico e motor, também existe uma contribuição para o processo, que é para facilitar a formação de imagens mentais, ou da concepção da forma da nota (SCHLUETER, 1996). Na música africana, Kubik (1994) menciona sobre o uso de sílabas mnemônicas para a apreensão do *time-line*[1] e orientação dos performers. Esses padrões verbais são usados de maneira consciente ou não, já que muitas vezes estão intrínsecos na memória. Habitualmente o processo de transmissão é mais prático, já que o material recorrente da tradição foi absorvido de tal maneira, que a transmissão oral é mais usada pelos resultados alcançados, em função dos contextos musicais que se encontram os instrumentistas.

Sobre isso Maria Benck (2004) afirma que, "utilizar o sistema de transcrição dos sons da fala desenvolvido pela fonética, possibilita o registro mais preciso das indicações para o processo articulatório nos instrumentos de sopro". Essas indicações são normalmente representadas por sílabas, que passam a contribuir fortemente para a expressividade do músico. No entanto, as sílabas formadas pela combinação de vogais e consoantes, estão diretamente ligadas a um idioma. Em relação a isso, a autora pode ser corroborada por Johnson (1990) quando ele faz reflexões relacionando as características da fala e a linguagem associando com o resultado sonoro. Segundo o autor:

> As características da fala em vários países provavelmente têm algum efeito nas qualidades de som na performance instrumental, particularmente, nos estilos de articulação, ritmo do discurso, inflexão de dinâmicas, usos da língua, abertura da garganta e os sons vocálicos comuns. Como resultado, alguns ouvintes podem associar os sons brilhantes onde os sistemas fonéticos são rápidos, nasais e recortados

> (França, Espanha e México) [...] Embora eu não tenha obtido uma informação científica a respeito para substanciar essas teorias até o momento, parece-me que o ato de tocar um instrumento, [quando tratamos] da essência da cor de som, é influenciado em parte por fatores externos e talvez até mesmo não musicais. (JOHNSON, 1990, p.39). [tradução nossa][2].

Embora o próprio Johnson mencione que não tem comprovações científicas, cada vez mais surgem trabalhos fazendo uso de videofluoroscopia, dentre outros, mostrando os movimentos da língua durante a execução de um instrumento de sopro em tempo real.

2 Articulação: o uso de sílabas (fonemas) e a execução no trompete

Através da história, existiram vários métodos de ensino instrumental que em algum momento utilizaram em sua metodologia sugestões silábicas para facilitar a execução de células rítmicas. No entanto, salientamos que até hoje os instrumentistas utilizam diversos tipos de sílabas para tocar, mesmo que a escolha delas não sejam necessariamente iguais. Porém, pode ser observado que o resultado sonoro seja praticamente o mesmo. Inclusive podemos recordar que tal uso de sílabas obedece por vezes critérios de escolha pessoal, cultural ou de regionalismo fonético.

É importante entendermos que idiomas, dialetos e seus respectivos sotaques diferem de região para região. Sendo assim, alguns fonemas podem não se adequar ao contexto musical esperado e sua relação com a técnica instrumental. Como afirma Maria Benck (2004) "a utilização de fonemas em determinadas línguas não possui a mesma eficácia quando utilizados em outros idiomas sem a devida adaptação". Dissenha (2009) esclarece:

> [...] a sílaba "tu" - que aparece no famoso método de Jean Baptiste Arban (1825-1889). [...] a pronúncia correta (em francês) da vogal "u" implicará em mudanças na posição dos lábios. Mas qual é a sílaba melhor ou a "correta"? [...] temos que levar em conta vários fatores como: estilo e a dinâmica da música a ser tocada, a articulação de outros colegas, o desejo dos maestros, a acústica da sala [...] (2009, p.2).

O entendimento da diversidade fonética e sua relação com a concepção sonora da obra, do grupo instrumental, dentre outros, são fatores cruciais para buscar os caminhos existentes para se interpretar o frevo de rua, esclarecendo características do sotaque dos músicos

locais.

De acordo com Simões (2013) "a articulação é decisiva para o contexto musical". Já Aguilar (2008) afirma que "através de uma articulação planejada o intérprete pode expressar com mais precisão sua ideia musical, ou a ideia musical que se deduz do compositor". Schlueter (1996) afirma que "a articulação é a ação de iniciar e/ou terminar as notas, ou indicar o grau de conexão entre notas ou frases tanto pelo som quanto pelo silêncio". A articulação não é só a forma pela qual o trompetista emite e define sonoridades por início, meio ou final dos sons, mas assim como na fala, através da articulação podemos estabelecer o caráter, o humor, a métrica e a intensidade de uma obra.

3 Análise e interpretação dos dados

O universo pesquisado consistiu de uma seleção de doze trompetistas com mais de dez anos de prática nas cidades de Olinda e Recife. Os critérios de relevância do grupo instrumental, gravações realizadas foram consideradas na escolha dos músicos. Como instrumento de coleta de dados para descrição qualitativa, realizaram-se entrevistas semiestruturadas onde além das perguntas, havia uma demonstração prática oral e instrumental de excertos de seis frevos. Esses foram escolhidos pelo critério da tradição, mas considerando os que possuíam pelo menos três gravações em décadas distintas. Numeramos os entrevistados utilizando também codinomes de E1 a E12. Além das perguntas de perfil pessoal e contexto profissional, cada entrevistado cantarolou os excertos primários, demonstrando sua concepção silábica sobre o trecho, executando-o depois. Tudo isso foi gravado usando marca *Tascam,* modelo D40, distante entre 1 metro a 1,5 metro do entrevistado. Para auxílio da análise, usamos o programa *Sonic Vizualiser*, transcrevendo os excertos com a ajuda do programa *Finale,* grafando também o que foi cantarolado nas entrevistas. Assim, pôde-se verificar o que foi dito com o que foi executado, comparando-se também com os manuscritos, chamados de excertos primários, usualmente encontrados nas orquestras de frevo. A seguir um resumo sucinto dos resultados obtidos.

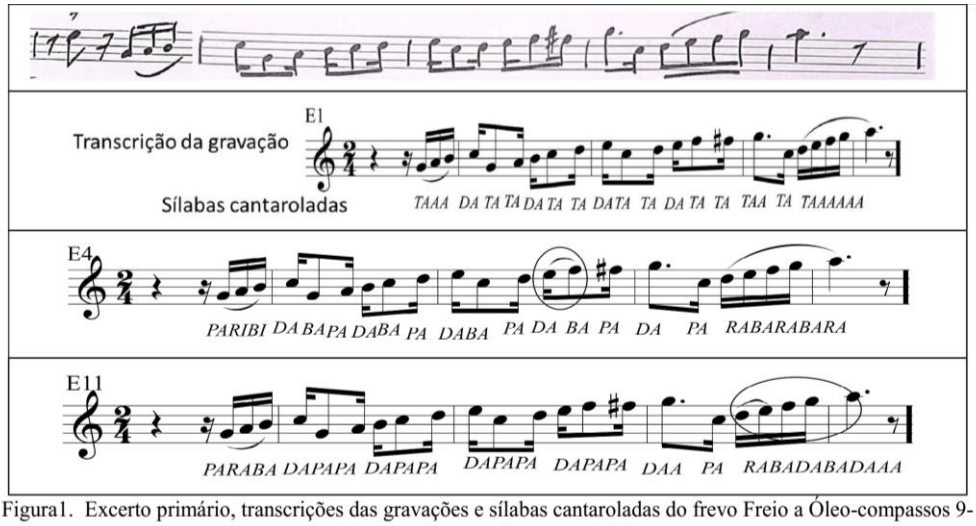


Figura1. Excerto primário, transcrições das gravações e sílabas cantaroladas do frevo Freio a Óleo-compassos 9-13 (compositor: José Menezes-1950).

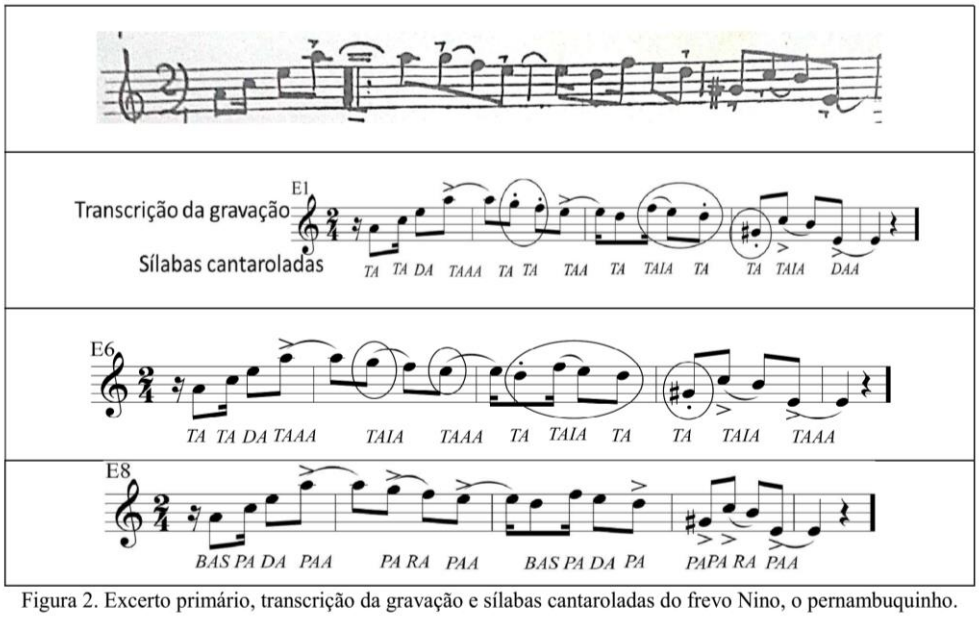


Figura 2. Excerto primário, transcrição da gravação e sílabas cantaroladas do frevo Nino, o pernambuquinho.

Os resultados destacados nas figuras 1 e 2, apontam que existem diferenças não só na escolha das sílabas como também nas articulações. O importante desses resultados é poder comparar distintas nuances entre os trompetistas. Essas diferenças estão diretamente relacionadas ao contexto sociocultural e socioeconômico. Ao mesmo tempo vemos as distinções entre dois grupos de instrumentistas, os músicos de caráter sazonal e de caráter mais cotidiano.

Uma das diferenças encontrada entre os músicos que tocam apenas no período carnavalesco e os que tocam durante o ano todo, é que muitos deles não estudaram em escola de música, ou quando estudaram, além de muito jovens, não concluíram o curso, tocam no carnaval principalmente por deleito próprio, além disso, há uma maior incidência de iniciantes. Por outro lado, os trompetistas que atuam durante o ano todo, nesse caso os que escolheram ter como carreira profissional principal o cargo de trompetista, seguindo com a formação acadêmica na área e em alguns casos atuando como professor. Esses trompetistas tendem a seguir padrões silábicos aprendidos na escola de música, isso tanto cantarolando quanto durante a execução. Essas sílabas são as encontradas na literatura do trompete.

O ponto culminante dos resultados foi constatar que, de maneira geral, os músicos têm concebido cognitivamente imagens de como executar as especificidades dos excertos em questão, além disso, acabam mesclando as escolhas das sílabas e, via de regras, no resultado sonoro não há uma diferença significativa entre eles, exceto nos casos onde o andamento rápido ou a sonoridade extremamente forte sobreponha a técnica do instrumentista. Isto indica que existe uma recorrência estilística, cultural de frevos já emulado pelos instrumentistas.

Para um maior aprofundamento nesse assunto, sugerimos um estudo mais específico através de videoflouroscopia. Deste modo, será possível visualizar em tempo real o funcionamento da língua durante a execução do frevo de rua.

CONCLUSÃO

A partir dos resultados foi possível descrever que os trompetistas do frevo de rua concebem as imagens mentais mediante o uso de sílabas para ajudá-los na execução de certos trechos. A partir da escuta dos excertos também foi possível reconhecer e descrever articulações de alguns padrões de acentuações já existentes que denotam um sotaque característico do gênero. E os resultados também podem servir como possibilidades para auxiliar o performer.

Acreditamos que refletir sobre esses aspectos é importante para compreender de um modo mais amplo as alternativas que os trompetistas sempre buscaram no intuito de articular claramente durante sua performance. Da mesma forma, reconhecer que o contexto social pode determinar a sua execução, isso o levará a escolher a melhor sílaba para a execução do frevo, sobretudo "in natura", desde que a articulação não diferencie do restante do grupo ou naipe, bem como não altere sua métrica. Está reflexão pode auxiliar aos trompetistas que queiram interpretar um frevo de rua próximo do sotaque encontrado nas ladeiras citadinas e ruas de Olinda e Recife.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, P. M. (2008). ***Fala flauta: Um estudo sobre articulações indicada por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros da flauta doce.*** Campinas, 2008. 163f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes-SP.

BAUER, M. W. G. G. (2015). ***Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.*** Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, v. 13.

BENCK M. C. ***O regionalismo fonético e a articulação fundamental na flauta transversal***. Salvador, 2004. 111f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

BELTRAMI, C. A. (2008). ***Estudos dirigidos para grupos de trompetes: Fundamentos técnicos e interpretativos***, Campinas, 2008. 199f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes-SP.

DISSENHA, F. (2009). ***Articulação***–artigo disponível em:<www.dissenha.com>. Acesso em: 10/01/18.

HICKMAN, D. R. (2006). ***Trumpet Pedagogy. A compendium of modern teaching techniques.*** [S.l.]

JOHNSON, K. (1990). ***The art of trumpet playing.*** Iwoa: The Iowa State University Press/Ames.

KUBIK, G. (1994) ***Theory of African music.*** Chicago: The University of Chicago Press.

SCHLUETER, C. (1996). ***Zen and the Art of the Trumpet.*** **Boston-MA, U.S.A.** Livro não editado.

SIMÕES, N. A. (2013). ***A importância da articulação na interpretação do frevo pernambucano.*** Artigo não publicado. Conservatório pernambucano de música-Recife.

VALENTE, F. (2014). ***Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico.*** Lisboa, 2014. 110f. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia). Faculdade de Ciências Humana, Universidade nova de Lisboa, Portugal.

Notas

[1] Time-line: é um padrão que representa o núcleo estrutural de uma peça musical, algo como uma representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento livres aos participantes (músicos e dançarinos). Cantores, bateristas e dançarinos do grupo orientam-se ouvindo o padrão do time-line, que é repetido em um tempo constante durante a performance. Os padrões do time-line são transmitidos do professor para o aprendiz por meio de sílabas mnemônicas ou padrões verbais (KUBIK, 1994, p 45). [Tradução nossa]

[2] The speech characteristics in various countries probably have some effect on tonal qualities in instrumental performance, in particular, the styles of articulation, pace of speech, dynamic inflection, use of the tongue.

Métodos de ensino para trompetistas iniciantes: uma discussão sobre o uso do método de Joseph Arban e o material didático utilizado pelos professores de trompete das cidades do Rio de Janeiro e Niterói

Everton Silva de Queiroz
IBEC – evertonqueiroz@live.com

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

Resumo: Este trabalho pretende contribuir para a prática de professores e alunos de trompete, oferecendo um direcionamento mais preciso na escolha de materiais didáticos para iniciantes. A pesquisa tem como objetivo principal verificar se a proposta de ensino do método Arban é eficaz para alunos iniciantes no trompete. Para investigação do objetivo proposto, foi realizada uma revisão bibliográfica e entrevistas com professores de trompete das cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Com o resultado dessa investigação, foi possível observar que 75% dos professores entrevistados já utilizaram o método Arban, entretanto, a maioria deles não o considera apropriado para alunos iniciantes.

Palavras-chave: Trompete; Métodos; Joseph Arban.

Teaching Methods for Beginners of Trumpet: A discussion about the use of the Joseph Arban Method and didactic material used by the trumpet teachers of the cities the Rio de Janeiro and Niterói.

Abstract: This work intends to contribute to the practice of teachers and students of trumpet, offering a more precise direction in the choice of didactic materials for beginners. The research has as main objective to verify if the proposal of teaching of the Arban method is effective for beginner's students in the trumpet. In order to investigate the proposed objective, a bibliographical review and interviews with trumpet teachers of the cities of Rio de Janeiro and Niterói were carried out. With the result of this investigation, it was possible to observe that 75% of the teachers interviewed have already used the Arban Method, however, most of them do not consider it appropriate for beginners.

Keywords: Trumpet; Methods; Joseph Arban.

1. Introdução

A investigação proposta por este trabalho, foi impulsionada pela minha experiência de utilização do método Arban (1936) como aluno iniciante e, posteriormente, como professor de trompete.

Ao ser iniciado com o Método Arban, tive algumas dificuldades para executar todas as notas do primeiro exercício desse método (figura 1). Tal dificuldade se deu provavelmente pelo fato de não ter uma embocadura desenvolvida para tocar por toda à extensão desse exercício, principalmente as partes que continham as notas Dó4 e Ré4. Essa dificuldade foi observada também pelos demais iniciantes da classe, que a partir desse problema, fez com que o professor realizasse alguns exercícios preliminares antes de iniciar no método em questão.

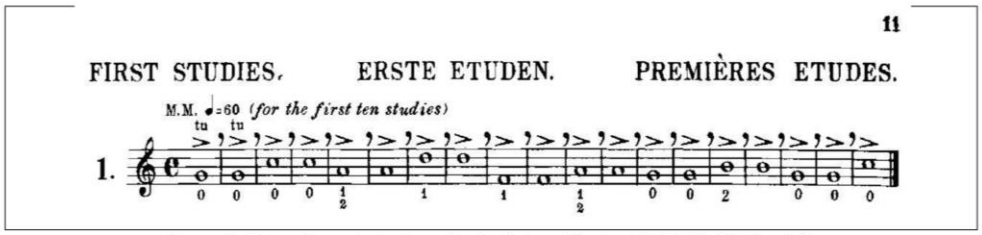


Figura 1. Primeiro estudo do método Arban (fonte: ARBAN, 1936. p.11).

Analisando a **figura 1** pode-se observar que as notas desse exercício são bastante agudas para um aluno em fase de iniciação, sendo necessário, em alguns casos, o professor adaptar exercícios com tessituras mais graves, que possibilite aos alunos um melhor desenvolvimento para atingir essas notas, antes de iniciar o estudo nesse método.

Devido à dificuldade que tive na iniciação, e por constatar que outros estudantes passaram pelo mesmo problema, me despertou o interesse em pesquisar se a proposta de ensino, apresentada no método Arban, é eficaz, atualmente, para alunos iniciantes no trompete, e saber para qual nível de aprendizagem esse método é realmente adequado.

Para verificação de dados sobre o objetivo proposto, foi realizada uma entrevista com oito (8) professores trompetistas que lecionam nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói, ambas localizadas no Estado do Rio de Janeiro. Dentre as informações obtidas, verificamos se os entrevistados acham o método Arban apropriado, atualmente, para ser utilizado nas aulas direcionadas a trompetistas iniciantes, e se o conteúdo desse método é suficiente para os próprios. Além disso, foi verificado sobre quais materiais didáticos esses professores utilizam com seus alunos iniciantes, e suas opiniões sobre qual conteúdo necessário deve ter em um método de trompete para iniciante.

Deve-se ressaltar que a presente pesquisa não adotou parâmetros para a classificação do nível de aluno intermediário e avançado, deixando de forma livre aos professores entrevistados os conceitos sobre essa classificação. Já para a classificação do aluno iniciante, o procedimento adotado foi em relação ao seu primeiro contato com o instrumento.

2. Metodologia

2.1. Sujeitos e local das entrevistas

A presente pesquisa contou com a participação de oito (8) professores trompetistas das cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Os professores participantes foram: David Alves[1], Paulo Mendonça[2], Luciene Portela[3], Leandro Soares[4], Elias Vicentino[5], Jailson Varelo[6],

[1] Professor de trompete na Escola de Música UFRJ, membro do Quinteto de metais da Escola de Música UFRJ e membro fundador da Associação Pró-Música do RJ.
[2] Professor de trompete no Conservatório Brasileiro de Música, e no Projeto música nas escolas - Barra mansa.
[3] Foi professora de trompete na Escola de Música Villa-Lobos, de 2000 a 2015; e no Conservatório Brasileiro de Música na classe de trompete do curso livre.
[4] Professor (Assistente) de trompete na Escola de Música UFRJ.
[5] Professor de trompete na Escola de Música na FAETEC em Niterói.
[6] Professor de Trompete na Escola de Música Villa-Lobos.

Everton Machado[7], Fábio Brum[8]. Cabe salientar que as entrevistas foram realizadas nos respectivos lugares onde os professores lecionam, com exceção de um professor que foi entrevistado fora do local de trabalho, via internet (*WhatsApp*).

2.2 Material utilizado e procedimentos adotados

Para coleta de dados, foi utilizado um celular com gravador, que serviu como base para gravar as entrevistas, para posterior transcrição; foi usado um roteiro com cinco (5) perguntas, dentre os quais, duas (2) estruturadas e três (3) não estruturadas. Todas perguntas realizadas foram referentes ao sistema de ensino do método Arban e dos materiais didáticos dos entrevistados. As questões propostas foram: você utiliza ou já utilizou o método Arban com seus alunos iniciantes no trompete?; você acha que o método Arban tem todo conteúdo necessário para um aluno iniciante no trompete? justifique; em sua opinião, para qual nível o método Arban é adequado (iniciante, intermediário, avançado)?; qual/quais método(s) você utiliza com seus alunos iniciantes?; qual conteúdo necessário deverá ter em um método de trompete para aluno iniciante?. A coleta de dados durou aproximadamente três (3) meses. Elas foram agendadas e realizadas de acordo com o tempo disponível dos participantes. As entrevistas com cada participante duraram entre sete e quarenta minutos.

3. Resultados e Discussão

A pesquisa de campo adotou critério de confidencialidade, sendo assim, denominamos, neste trabalho, os sujeitos da seguinte forma: os nomes dos oitos entrevistados de Professor 1 a Professor 8, desconsiderando a ordem que foram apresentados mais acima,

[7] Professor de Trompete no Conservatório de Música em Niterói
[8] Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Atuou como professor de trompete em diversos festivais nacionais e internacionais.

com o intuito de facilitar a compreensão dos dados e manter o sigilo sobre os professores e dados coletados.

3.1. Iniciação com o método Arban

Através dos resultados da pesquisa de campo, foi possível observar que 75% dos professores entrevistados já utilizaram o método Arban. Entretanto, quatro dos seis sujeitos que o utilizaram, não acharam esse método adequado para alunos iniciantes. Observamos também que durante as entrevistas houve algumas contradições nas respostas de alguns professores, por meio as perguntas realizadas.

As respostas sobre a utilização do método Arban com alunos iniciantes foram bem diversificadas. Dentre os oito entrevistados, dois deles não utilizaram o método com iniciantes (Professor 6, Professor 7). Já os sujeitos (Professor 1, Professor 5) os utilizam e obtiveram bons resultados com seus alunos. O professor 1 utiliza o método Arban com alunos iniciantes e aborda que há vários exercícios específicos no método para cada nível de aluno. O mesmo professor cita:

> O professor deverá ter a psicologia em saber: como é o aluno; de onde ele veio; e qual a idade, pois em alguns casos, poderá ter aluno que chegará à primeira aula e conseguirá tocar a nota Dó5 no trompete, sem ao menos ter tocado esse instrumento alguma vez; e em outros casos, terá aluno que não conseguirá, nem mesmo, tocar a nota Dó3, e a partir disso não teria uma explicação clara para esse fenômeno (informação verbal).

Observamos pela citação do Professor 1 que o educador deverá ter essa sensibilidade de entender as diversas especificidades dos alunos, e que antes de dar início as aulas, é necessário que o professor busque informações sobre as características e objetivos desses alunos, para direcioná-los ao que pretendem alcançar.

O professor 5 utiliza o método com seus alunos, contudo realiza alguns procedimentos para que eles possam chegar a determinadas lições que sejam viáveis tocar. Além disso, informou que antes de ir às lições do método, ele desenvolve a resistência e

extensão do mesmo, até que eles consigam atingir uma tessitura maior de uma oitava, podendo a parti disso, estar pronto para realizar os exercícios do método Arban. Enquanto isso o Professor 3 ressalta que utilizou o método Arban, e não teve bom resultado, alegando que o método era muito avançado para seus alunos iniciantes. Ele complementou dizendo que as primeiras lições continham notas muito agudas e que as mesmas eram de difícil execução para seus alunos. Os demais entrevistados (Professor 2, Professor 4, Professor 8) já utilizaram o método Arban, no entanto, não aconselham a utilização para iniciantes, pois não obtiveram bons resultados.

3.2. Acerca do conteúdo do método Arban

As respostas dos entrevistados sobre o conteúdo do método Arban foram quase unânimes. O Professor 4 informou na entrevista que não acha o método Arban gradativo, nem mesmo na tessitura, pois faltam informações sobre o fortalecimento da embocadura, e estudos de notas longas para melhorar o som, conforme foi externado também por outro entrevistado (Professor 8), ao abordar que as notas do método Arban deveriam ser mais graves, de forma que o aluno pudesse tocá-las com mais facilidade.

Segundo o Professor 5, no momento da iniciação o aluno deve trabalhar o controle da respiração e a formação da embocadura. Ele ainda ressalta, que o método Arban não fornece informações sobre estes itens. Ainda em resposta a esta questão, o Professor 2 não acha o conteúdo do método suficiente para iniciantes, uma vez que nenhum dos seus alunos conseguiu realizar o primeiro estudo que o método propõe, porém adverte que pode até acontecer de surgir na aula um aluno que consiga executar o primeiro exercício do método Arban.

O Professor 7 comenta:

> Não acho o conteúdo do método Arban suficiente para um aluno iniciante, pois faltam exercícios básicos. Acredito que o aluno deve começar iniciando com sons ligados, explorando a região média e grave do instrumento. Deve trabalhar com exercícios dentro de uma oitava; com exercícios em tons e semitons; com articulação utilizando figuras de semibreve, mínima, semínima e colcheia, contudo o método não dispõe

> dessa possibilidade, que faz com que o professor tenha que buscar, em outros métodos, esses fundamentos (informação verbal).

A análise do Professor 7 é pertinente, pois no método Arban, logo no primeiro exercício, as notas são apresentadas inicialmente com intervalos de 4ª justa (Sol3 a Dó4), não trabalhando notas em graus conjuntos que poderiam facilitar o aluno a realizá-las em seu primeiro contato com o instrumento.

O ponto de vista do Professor 1 difere em alguns pontos dos demais, e o mesmo cita: "Eu acredito que o método Arban tenha todo o conteúdo necessário para iniciante, porém para uma vertente de ensino diferente da minha, a qual eu utilizo exercício com vibração de lábio e bocal, que o método Arban não aborda." O Professor 1 aborda que o método contém tudo que um aluno iniciante necessita, porém dependerá da didática de ensino que o professor utilizará com seus alunos iniciantes. Ele ressalta que, apesar disso, o método Arban ainda é insuficiente para seus alunos, pois não dispõe de exercícios que trabalhem a vibração dos lábios e vibração no bocal, a qual ele acha primordial para qualquer nível de aluno.

3.3. Nível do método Arban

Em relação à questão três, acerca para qual nível o método Arban é adequado, observamos que cindo (5) dos oito (8) professores entrevistados, responderam que o acham adequado para alunos a partir do nível intermediários.

O Professor 6 afirma que o método Arban, embora seja utilizado por muitos alunos iniciantes, é indicado para alunos de nível intermediários que consigam tocar a escala em Dó maior, e sem muito esforço físico. Já o Professor 2, afirma que o método em questão deve ser utilizado com alunos intermediários e avançados, que consigam tocar da nota Fá#2 ao Fá#4. Sobre essa questão, observamos que o ponto de vista do Professor 6 ao Professor 2 são similares, pois os mesmos adotaram como parâmetro de classificação de nível de aluno, a tessitura das notas que os alunos conseguem alcançar. Ainda em relação a essa questão, o

critério adotado pelo Professor 8 foi relacionado ao tempo de estudo do aluno. Ele indica esse método para alunos a partir de nível intermediário que tenham pelo menos de três a quatro meses de prática no trompete.

Os entrevistados (Professor 1, Professor 5, Professor 7) indicaram o método Arban para todos os níveis de alunos (iniciante, intermediário, avançado), porém o Professor 5 fez uma ressalva, que embora ele indique o método para todos os níveis, entende que o professor deverá saber adaptá-lo de acordo com o nível de cada aluno. Os professores 3 e 4, indicaram esse método para alunos intermediários e avançados.

Para uma melhor análise, apresento o gráfico com dados obtidos das respostas relacionadas ao método Arban:

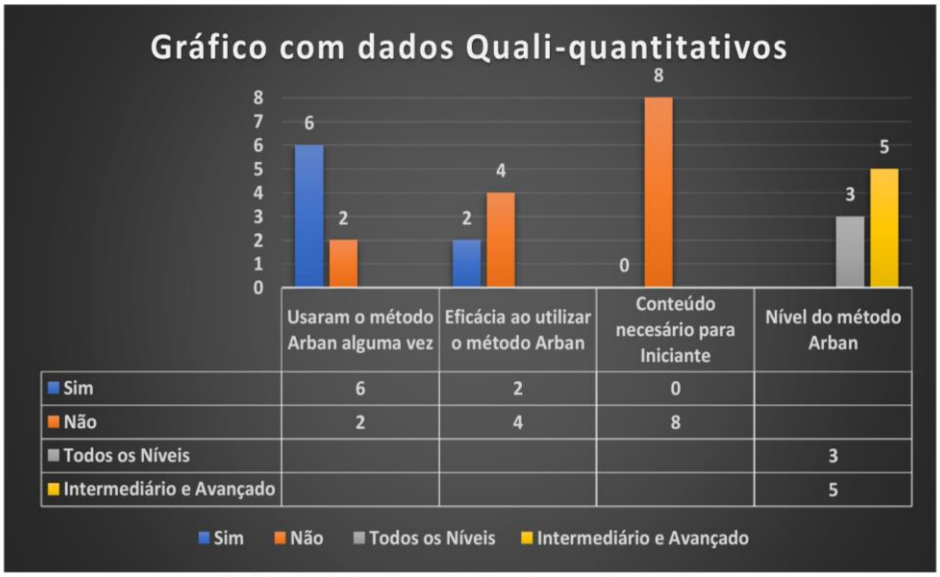


Gráfico 1: dados das respostas sobre o método Arban

Através do gráfico, constatamos que seis dos oitos entrevistados já utilizam o método Arban, porém somente dois tiveram eficácia ao utilizá-lo. Observamos também que todos os participantes não acharam o conteúdo do método suficiente para seus alunos iniciantes.

Com relação ao nível do método, notamos que cinco dos oito entrevistados indicaram o método Arban para alunos intermediários e avançados.

3.4. Materiais didáticos utilizado pelos professores entrevistados

As respostas com relação à questão quatro, que teve como objetivo saber qual tipo de materiais didáticos os professores entrevistados utilizam com seus alunos iniciantes, foram bastante variadas. Para uma melhor visualização sobre os materiais didáticos indicado pelos professores, listamos uma tabela com todos os métodos sugeridos por eles:

SUGESTÕES DE MÉTODOS PARA ALUNOS INICIANTES NO TROMPETE		
Professor	**Método/Material Didático**	**Qtd**
Professor 1	Complete Modern Method for Trumpet or Cornet, Colin (1964)	1
Professor 2	Abracadabra trumpet, Tomlinson (2002); Écouter, Lire Jouer, Castelain e Botma (1999)	2
Professor 3	Método de pistão, trombone e bombardino na clave de sol. Russo (1997); Method de Cornet a Pistons, Petit (1913)	2
Professor 4	Physical Approach to Elementary, Gordon (1977); Grand Method for Trumpet or Cornet, Jacom's (2002)	2
Professor 5	Daily Trumpet Routines, Gordon (1971); War-Ups for Trumpet, Stamp (1995); Grand Method for Trumpet or Cornet, Jacom's (2002);	3
Professor 6	Não utiliza material didático, usa apenas o instrumento piano como referência sonora para realizar exercícios de vibração labial.	1
Professor 7	The original System for Brass, Maggio (1985); War-Ups for Trumpet, Stamp (1995); Trumpet Flow Studies, by Vincent Cichowicz (s/d); 27 groups of exercises, Irons (1952); Complete Conservatory Method for trumpet, Arban (1936); Daily Trumpet Routines, Gordon (1971); Technical Studies for the Cornet, Clarke (1984)	7
Professor 8	Edwards-Hovey, Method for cornet or trumpet. Edwards e Hovery (1985)	1
Total de Métodos/Material Didático: 19		

Tabela 1: relação de métodos para alunos iniciantes, indicado pelos professores entrevistados.

3.5. Conteúdos importantes em um método para iniciantes

A quinta pergunta questiona sobre qual conteúdo necessário deverá ter em um método de trompete para aluno iniciante. Para esta pergunta, obtivemos grande variedade de respostas, que contribuíram bastante para a presente pesquisa. Metade dos professores entrevistados, além de falarem sobre aspectos que envolvem a parte técnica do trompetista, comentaram a importância de outros fatores, que muitas das vezes esquecemo-nos de inserir no roteiro de estudo dos nossos alunos.

Na entrevista com o Professor 8, o mesmo aconselhou que o método deveria abordar sobre a história do instrumento e sua evolução. Falou também sobre as influências de outros trompetistas, que os métodos deveriam tratar de informações dos principais trompetistas no decorrer dos tempos. Outra sugestão também comentada por ele, é que deveriam ter dicas de como manusear o instrumento. Ainda sobre o Professor 8, ao abordar a respeito dos afundamentos no trompete, comenta que um bom método para ele, deve ter informações sobre a procedência com relação à utilização do bocal nos lábios, como também abordagem e estudos de notas longas.

A dica do Professor 5, em relação à questão, é que os materiais devem ter informações para incentivar os alunos a terem hábitos de ouvir boas referências musicais. Ele acredita que isso também contribuirá para o desenvolvimento do aluno, inclusive para performance. Em relação à parte técnica no instrumento, sugeriu que os métodos devem trabalhar a qualidade sonora no trompete.

Para o Professor 4, o desenvolvimento na parte interpretativa é muito importante. Além disso, abordou que o método deve ter estudos gradativos; estudos que trabalhe a respiração; sonoridade; estudos de fortalecimento da embocadura; maneira correta de soprar no instrumento; e exercícios com intervalos de segundas e terças, que facilite a iniciação do aluno.

O Professor 2, sugere que o método deve ter história sobre o instrumento e sua evolução no decorrer dos tempos; conhecimento prévio sobre a família do trompete; e dicas com exercícios de respiração e postura com o instrumento. Em questão a parte técnica, o mesmo aconselhou que o método deve ter estudos com notas pedais, trabalhando notas a partir do Dó3 para baixo; e ter exercícios em grau conjunto ou em cromática de forma ascendente e descendente. Além de tudo, deve ter informações sobre a embocadura.

As sugestões do Professor 6 foram: trabalhar a respiração; postura correta do corpo com o instrumento; posição ideal para segurar o trompete nas mãos; informação sobre vibração labial; dicas sobre as notas que são desafinadas no trompete (Ré3, Dó3, Fá4) e suas correções.

A abordagem do Professor 7 foi que o método deva trabalhar estudos de respiração; fundamentos sobre a embocadura e instruções sobre a maneira correta da embocadura. Já o professor 1, indica que o método deve ter informações sobre o conceito de como realizar e para que serve o exercício que será trabalhado do método. O Professor 3 não entendeu corretamente a pergunta proposta e não houve resposta.

Observamos que essas informações comentadas pelos entrevistados, na grande maioria, não têm sido inseridas nos métodos, e que de certa forma, poderia colaborar bastante para o enriquecimento do aluno.

Considerações Finais

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou uma análise sobre a utilização do método Arban com alunos iniciantes, através de opiniões de professores trompetistas. Além disso, permitiu avaliar para qual nível esse método é adequado e quais materiais didáticos esses professores utilizam com seus alunos iniciantes. De modo geral, os resultados obtidos das investigações em questão, foram satisfatórios. Com isso, chegamos a uma conclusão, através das entrevistas, que o método Arban não seria um material plausível para alunos iniciantes, pois o conteúdo e o nível do método não são adequados para esses alunos. Os dados obtidos da

pergunta sobre os tipos de materiais didáticos que os professores utilizam, contribuíram bastante para a pesquisa, uma vez que possibilitou o conhecimento de uma variedade de métodos que poderão contribuir para professores e alunos, na escolha de materiais mais adequados para utilizar. As informações obtidas das respostas sobre a pergunta que envolve os conteúdos necessários em um método, foram bastante enriquecedoras, pois mostrou que além dos estudos de desenvolvimento técnico, que estão inseridos nos métodos, os professores deveriam se preocupar também com outros elementos que auxiliariam no conhecimento histórico e interpretativo (performance) do aluno de trompete. Dada a importância ao tema, torna-se necessário o desenvolvimento de novas pesquisas que visem o ensino do trompete para alunos iniciantes, com o propósito de desencadear competências e habilidades para efetivar uma prática pedagógica diferenciada e de maior qualidade.

Referências:

AMADEU, Russo: *Método de Pistão, Trombone e Bombardino na clave de Sol.* São Paulo: IrmãosVitale, 1997.

ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. *Complete Conservatory Method for Trumpet or Cornet*. New York. Carl Fischer, Inc, 1936.

BOTMA, Tijmen; CASTELAIN, Jean. *Écouter, Lire Jouer*. De Haske Publications BV, Postbus 744, NL-8440 AS Heerenveen, Holland, 1999.

CHARLES Colin. *The Charles Colin complete modern method for trumpet or cornet*. New York, C. Colin, 1964.

CICHOWICZ, Vincent. *Trumpet Flow Studies*. (s/d).

CLARKE, Herbert Lincoln. *Technical studies for the cornet*. New York: Carl Fischer, Inc, 1984.

EDWARDS, Austyn R.; Hovery, Nilo W. Edwards-Hovey, Method for cornet or trumpet. Alfred Music, 1985.

GORDON, Claude. *Daily Trumpet Routines*. Carl Fischer Music Publisher, 1971.
_____. *Physical Approach to Elementary*. Carl Fischer Music Publisher, 1977.

IRONS, Earl D. *Twenty-seven Groups of Exercises for Cornet and Trumpet:* Designed to Develop Breath Control. Southern Music Company, 1966.

JACOME'S, Saint. *Grand Method for trumpet or cornet*. Carl Fischer Music, 2002.

MAGGIO, Louis. *The original System for Brass*. by Carlton MacBeth. Sole distribution by Maggio music Press. Printed in North Hollywood. Maggio Charles Colin Music, 1985.

PETIT, Alexandres Sylvain. *Grande méthode de cornet à pistons*. Paris. E. Gaudet, 1913.

TOMLINSON, Alan. *Abracadabra trumpet: the way to learn through songs and tunes*. A&C Black; 2Rev Ed edition, 2013.

STAMP, James. Warm-Ups + Studies for Trumpet. BIM; 9th edition, 1995.

Notas

[1] Professor de trompete na Escola de Música UFRJ, membro do Quinteto de metais da Escola de Música UFRJ e membro fundador da Associação Pró-Música do RJ.
[1] Professor de trompete no Conservatório Brasileiro de Música, e no Projeto música nas escolas - Barra mansa.
[1] Foi professora de trompete na Escola de Música Villa-Lobos, de 2000 a 2015; e no Conservatório Brasileiro de Música na classe de trompete do curso livre.
[1] Professor (Assistente) de trompete na Escola de Música UFRJ.
[1] Professor de trompete na Escola de Música na FAETEC em Niterói.
[1] Professor de Trompete na Escola de Música Villa-Lobos.
[1] Professor de Trompete no Conservatório de Música em Niterói
[1] Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Atuou como professor de trompete em diversos festivais nacionais e internacionais.

Análise musical dialógica: uma proposta de metodologia para análise de solos improvisados a partir da teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin

(Klesley Bueno Brandão
Universidade Estadual de Campinas – buenobrandaotrp@yahoo.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma proposta metodológica para análises de solos transcritos elaborada a partir de reflexões provenientes da teoria enunciativa-discursiva propostas pelos autores do Círculo de Bakhtin, essa proposta foi denominada como análise musical dialógica. Como resultado empírico propõe-se o uso dessa metodologia analítica no solo realizado pelo trompetista José Lídio Cordeiro (Papudinho) (1931-1991), na música Consolação composta por Baden Powell de Aquino (1937-2000) e Marcus Vinicius de Moraes (1913-1980) gravada no LP Conjunto Som Quatro (1964).

Palavras-chave: Análise musical dialógica. Papudinho. Solo transcrito.

Dialogical Musical Analysis: a Methodological Proposal for the Improvised Soils' Analysis Based on Bakhtin's Enunciative-Discursive Theory

Abstract: This work presents a methodological proposal for transcribed soils' analyzes, that was elaborated starting from reflections from the discursive enunciative theory proposed by the authors of the Bakhtin Circle, this proposal was called as dialogical musical analysis. As an empirical result, it proposes the use of this analytical methodology in the soil performed by trumpet player José Lídio Cordeiro (1931-1991), in Consolação composed by Baden Powell de Aquino (1937-2000) and Marcus Vinicius de Moraes (1913- 1980) recorded in the LP Conjunto Som Quatro (1964).

Keywords: Dialogical musical analysis. Papudinho. Transcript soil.

1 Introdução

Essa comunicação apresenta uma proposta de metodologia para análise de transcrições de solos improvisados a partir do referencial da teoria enunciativa-discursiva proposta pelos autores do círculo de Bakhtin. Segundo Valdir do Nascimento Flores e Marlene Teixeira, Bakhtin estuda o enunciado sob dois aspectos: o que lhe vem da língua e é reiterável e o que lhe vem do contexto de enunciação e é único. (FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 151).

Segundo a teoria enunciativa-discursiva, um enunciado, independentemente do sistema simbólico ao qual esse esteja atrelado, reflete e refrata condições específicas dos variados campos da atividade humana, o que ocorre de acordo com Bakhtin:

> [...] não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos os três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação (BAKHTIN, 2016, p. 11-12).

Assim, um enunciado é constituído de três esferas: conteúdo (temático), estilo e construções composicionais. Nesse sentido, optou-se por entender a música como uma forma de enunciação dotada das três referidas esferas, as quais serão apresentadas a seguir.

O conteúdo (temático), seria as possíveis informações extramusicais que podem ser averiguadas a partir dos processos de interpretação de um determinado enunciado musical, processo esse que se torna mais eficaz quando se leva em consideração o contexto situacional (espaço e tempo) no qual determinada enunciação ocorreu.

Para Bakhtin, "todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciado [...]. Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante [...], isto é, pode ter estilo individual (BAKHTIN, 2016, p. 17). Dessa maneira, o estilo está então atrelado ao enunciado, tanto como parte constitutiva desse, como também, relaciona-se às características e especificidades do sujeito enunciador.

Acerca das construções composicionais, afere-se que estas dizem respeito à forma como ocorre a estruturação/organização dos diversos materiais sonoros que perfazem um enunciado musical, tais como, motivos rítmicos/melódicos, escalas, arpejos, cadências harmônicas, etc.

Até então, nota-se que as análises de transcrições de solos tendem a considerar apenas as construções composicionais sobre as quais um solo é estruturado. Essa forma de análise pode ser diretamente associada às premissas analíticas de cunho formalista.

Para Marina Beraldo Bastos e Acácio Tadeu Piedade (2007, p. 2): "O principal problema dos métodos de análise em geral, no caso de sua aplicação para os estudos de música popular, tem sido a tendência ao formalismo".

Sobre o formalismo nas artes, Bakhtin aponta como possível base teórica para a fundamentação dessa corrente o Positivismo Empírico, esse último que vê a obra de arte apenas a partir do que se é possível analisar empiricamente, ou seja, considera a obra apenas como um determinado material organizado. Nas palavras do referido autor:

> Na sua ambição de elaborar um juízo científico sobre a arte, independentemente da estética filosófica geral, a crítica vê no material a base mais estável para a discussão científica; pois a orientação para o material estabelece uma proximidade tentadora com o positivismo empírico (BAKHTIN, 1988, p. 17).

Dessa maneira, uma análise formalista, ao levar em conta apenas a forma como ocorre a organização dos materiais sonoros de uma determinada transcrição de solo, ou seja, as construções composicionais desse enunciado, tende a ignorar as outras duas esferas constitutivas do enunciado defrontado, ou seja, os conteúdos temáticos e o estilo.

Assim, buscando uma metodologia analítica que ultrapasse o escopo formalista, apresenta-se a seguir uma proposta de análise dialógica a partir do referencial da teoria enunciativa discursiva proposta pelos autores do Círculo de Bakhtin.

2 Uma proposta de análise musical dialógica.

Ao se pensar uma música instrumental como um enunciado, inicialmente o analista se depara com a dificuldade de identificar quais são os possíveis conteúdos refratados na música/solo analisado. Essa dificuldade perpassa a história da música ocidental, pois, pelo fato

de não possuir grande capacidade mimética, a música instrumental, diferente das artes plásticas, torna-se detentora de um conteúdo por demais abstrato (VIDEIRA JUNIOR, 2009. p.17).

Nesse sentido, para colaborar com a identificação dos possíveis conteúdos presentes na música instrumental, propõe-se como ferramenta o dialogismo bakhtiniano. Segundo Bakhtin, "a expressão do enunciado, em maior ou menor grau, responde, isto é, exprime a relação do falante com os enunciados do outro, e não só a relação com os objetos do seu enunciado" (BAKHTIN, 2016, p. 58). Ou seja, o dialogismo é uma característica de qualquer enunciado, o qual é entendido sempre como uma resposta a outro enunciado.

Dessa forma, ao se conhecer o contexto no qual ocorreu determinado enunciado, torna-se possível inferir ao que tal enunciado provavelmente responde. Tais respostas podem ser entendidas como possíveis conteúdo de um enunciado. O referido contexto situacional é denominado como *situação* e é definido por Volóchinov da seguinte forma:

> Chamemos de situação, um termo que já conhecemos, aos três aspectos subentendidos da parte não verbal: o espaço e o tempo em que ocorre a enunciação – o "onde" e o "quando"; o objeto ou tema de que trata a enunciação – "aquilo de que" se fala; e a atitude dos falantes face ao que ocorre – "a valoração" (VOLÓCHINOV, 2013, p. 172).

Outro ponto a ser frisado diz respeito à uma possível abordagem filosófica acerca de um enunciado artístico, da qual, pode-se inferir acerca das dimensões ética (o ato), cognitiva (o que se conhece) e estética (a atividade criativa), as quais são refratadas no conteúdo, estilo e construção composicional do enunciado defrontado. Para Bakhtin:

> Com a ajuda de um único material, o autor ocupa uma posição criativa [atividade estética], produtiva em relação ao conteúdo, ou seja, aos valores cognitivos e éticos; o autor como que penetra no acontecimento isolado e nele se torna criador sem se tornar participante. Desta forma, o isolamento torna a palavra, a opinião e, de um modo geral, o material (o som da acústica, etc.) formalmente criativos (BAKHTIN, 1988, p. 61).

Acredita-se, portanto que, ao se atentar para as referidas dimensões, torna-se possível inferir sobre determinados conteúdos temáticos refratados no solo analisado, o que pode contribuir para a geração de dados que possibilitam averiguar questões relacionadas à variados campos de atividade humana que influenciam na produção musical.

Apresenta-se a seguir uma análise musical dialógica do solo do trompetista José Lídio Cordeiro (Papudinho) (1931-1991), da música *Consolação* composta por Baden Powell de Aquino (1937-2000) e Marcus Vinicius de Moraes (1913-1980) gravada no LP *Conjunto Som Quatro* (1964). A transcrição do referido solo encontra-se na Figura 1.

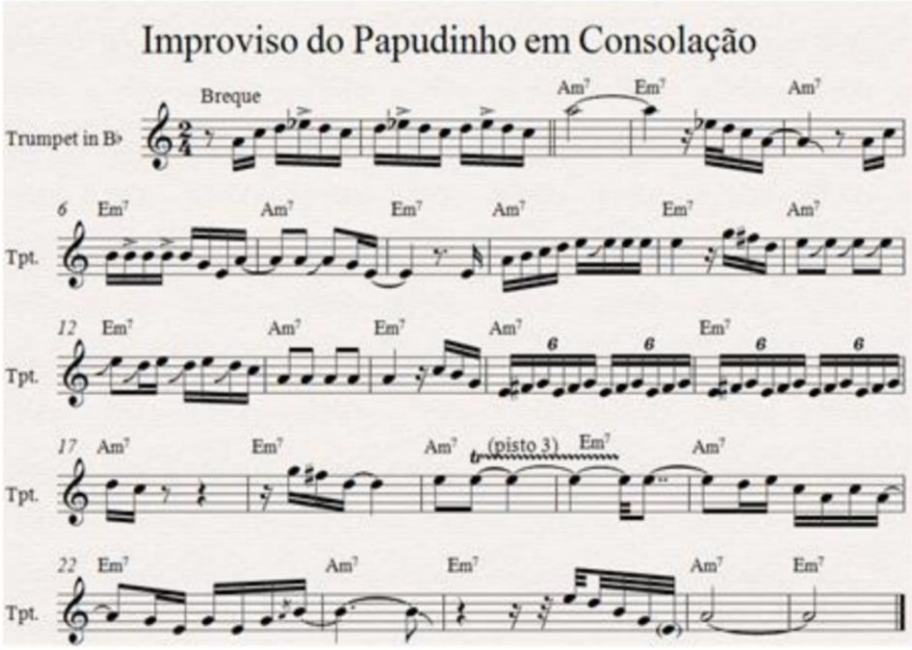


Figura 1: Transcrição do improviso do Papudinho da música Consolação realizada pelo autor[1]

3 Análise dialógica a partir da esfera ética no Solo de Papudinho na música Consolação.

Acerca da dimensão ética de um determinado enunciado musical, afirma-se que, o músico tende a refratar uma postura valorativa acerca de determinado conteúdo musical ou extramusical, pois um enunciado nunca é neutro em relação ao contexto em que ocorre.

Assim, nota-se, nos compassos 1 e 2 o uso de um fragmento da escala de blues, que contribui para a configuração de uma atmosfera jazzística no âmbito estilístico. Isso ocorre pois o uso dessa escala está muito presente no jazz ao longo do seu desenvolvimento histórico (FIGUEIREDO, 2005, p. 121).

Outro elemento que pode contribuir para a referida atmosfera jazzística do solo supracitado está presente no estilo suingado de tocar do trompetista, que utiliza inflexões (uso de *bends* nos compassos 5, 7, 9, 11, 12 e 23, trinado com posição auxiliar - piston 3 sobre a mesma nota [mi 4] nos compassos 19 e 20) e a forma como se dá o uso de um fraseado em quiálteras (sextinas) nos compassos 15 e 16. Esses elementos são encontrados em solos de consagrados trompetistas da história jazz, como por exemplo, no solo do trompetista Lee Morgan (1938-1972)[2] na faixa *Moanin*[3] do LP com mesmo título do baterista Art Blakey com o grupo Jazz Messenger lançado em 1959.

Acerca dessa atmosfera jazzística configurada no solo em questão pode inferir sobre uma suposta postura valorativa por parte de Paudinho sobre a produção musical de trompetistas do jazz norte americano. Ressalta-se que Papudinho está historicamente situado no contexto situacional do samba jazz.

Dessa maneira, um solo improvisado, visto como um enunciado a partir da perspectiva bakhtiniana, possui indissoluvelmente em seu núcleo uma construção composicional e um estilo que refratam, para além deles, um conteúdo temático extramusical.

Isso não quer dizer que essa é a única interpretação possível desse solo do trompetista Papudinho, pois uma análise de qualquer enunciado sempre é feita a partir da

perspectiva de um indivíduo historicamente situado que, a depender do conhecimento que detêm sobre o contexto histórico (situação) no qual determinada enunciação ocorreu, vislumbra possíveis influências externas a enunciação.

Acerca do contexto situacional em que se deu a produção do referido solo, pode-se inferir sobre a possível influência exercida pelos músicos jazzistas norte americanos sobre os músicos de música instrumental do eixo Rio-São Paulo. Sobre essa temática o autor Marcelo Silva Gomes pontua que "ainda no início das gravações instrumentais que, [...], são consideradas inaugurais do SJ [Samba Jazz], uma série de elementos é importada do universo jazzístico e aplicada ao que se fazia no Rio e em São Paulo" (GOMES, 2010, p. 61).

Assim, para concluir essa análise, aponta-se que a partir do conhecimento do contexto situacional[4], (década de 1960), período em que é notório uma forte ênfase política nos processos de modernização do Brasil que já vinha ocorrendo desde à década de 1950 (espaço e tempo) (ZAN, 1996, p. 96), pode-se ver que a influência da música norte-americana nos músicos do eixo Rio-São Paulo pode ter suas razões remontadas à uma possível legitimação (a atitude dos falantes face ao que ocorre) conferida aos produtos musicais provenientes do músicos norte-americanos, os quais eram considerados como referências modernas e "excelentes" (pode-se inferir que a valoração desses produtos tornam-se nessa reflexão o objeto do enunciado). Essa legitimação pode ser descrita da seguinte forma:

> Em cada época, em cada círculo social [...], em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom [...], nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. Em cada época, e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em roupagens verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc (BAKHTIN, 2016, p. 54).

Dessa maneira, pode-se imaginar essa possível legitimação da produção musical proveniente do jazz como uma possível razão para a ênfase dada à materiais sonoros presentes no referido solo, os quais são recorrentes tanto em outros solos de Papudinho, como também

em variados solos dos trompetistas de música popular instrumental brasileira, os quais tendem, por intermédio dos materiais sonoros apresentados, evocar atmosferas jazzísticas em seus solos, independentemente do gênero musical em que improvisam.

4 Conclusão

Apresentou-se um exemplo de metodologia para análise de solos transcritos pautados no referencial teórico da teoria enunciativa proposta pelos autores do círculo de Bakhtin, a qual fora denominada como análise musical dialógica.

Essa proposta visa extrapolar o escopo analítico pautadas em correntes formalistas, por intermédio da compreensão de que a música, enquanto uma forma enunciativa, para além de possuir construções composicionais, é também dotada de conteúdos temáticos e estilo.

Portanto, a partir dos dados obtidos de uma análise musical dialógica, torna-se possível, então, refletir sobre possíveis razões para a predominância de determinados materiais sonoros em solos de trompetistas brasileiros.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*. In: Questões de Literatura e Estética (A teoria do romance). São Paulo: Hucitec, 1988, p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Os Gêneros Do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio Segundo. *Improvisação no Saxofone*: A Prática da Improvisação Melódica na Música Instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX. Rio de Janeiro, 2005. 184f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento e TEIXEIRA, Marlene. *Enunciação, Dialogismo e Intersubjetividade*: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v.1, n.2, p.143-164, 2009.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova*: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. Campinas, 2010. 213f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.11 p. s/n, 2007.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). A construção da enunciação e outros ensaios. Tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João Editores, 2013, p. 157- 188.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

VIDEIRA JUNIOR, Mario Rodrigues. *A linguagem do inefável*: Música e autonomia estética no romantismo alemão. São Paulo, 2009. 235f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Campinas, 1996. 248f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

Notas

[1] Gravação disponível no link abaixo, o solo se apresenta entre os minutos 1:05 e 1:37.
https://www.youtube.com/watch?v=25lu0ZNFk7o – último acesso em 06 de abril de 2019.

[2] A transcrição desse solo pode ser vista no link:
https://jazzatelier.files.wordpress.com/2010/09/lee-morgan-moanin-solo-sheetmusictradecom.pdf
último acesso em 06 de abril de 2019.

[3] Música disponível no link:
https://www.youtube.com/watch?v=Cv9NSR-2DwM - último acesso em 06 de abril de 2019.

[4] Entendido como o espaço e tempo, o objeto do enunciado e a atitude dos participantes de determinada enunciação.

Entre "gritos", "rosnados", "choros" e acessórios: distintos aspectos técnico interpretativos adotados pelos trompetistas no contexto do jazz ao longo do século XX nos EUA

Marcelo Rocha dos Passos
marcelo.rochapassos@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui
pauloaronqui@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe uma cronologia parcial acerca dos aspectos técnico-interpretativos adotados pelos trompetistas norte-americanos no contexto do jazz ao longo do século XX.

Palavras-chave: Trompete. Aspectos técnico-interpretativos. Jazz.

Between "Cries", "Growls", "Cries" and Accessories: different aspects of technical-interpretative adopted by trumpeters in the context of jazz throughout the 20th century in the USA.

Abstract: This article proposes a partial chronology about the technical-interpretative aspects adopted by the North American trumpeters in the jazz context throughout the 20th century.

Keywords: Trumpet. Technical-interpretative aspects. Jazz.

1. Introdução

A música popular dispõe de uma diversidade considerável de segmentos musicais. Entre esses segmentos, possivelmente o jazz se destacou como um dos principais campos de atuação para o trompetista no decorrer do século XX, favorecendo significativas transformações nos aspectos técnico-interpretativos deste instrumento. Este fato se comprova tanto através dos numerosos volumes de gravações dos mais variados trompetistas como nas publicações de diversos autores que pesquisam sobre este assunto, assim como nos

documentários "Trumpet Kings", produzidos por Burrill Crohn em 1985 e "History of Jazz", produzido por Ken Burns em 2000. Ambos apresentados por Wynton Marsalis (1961).

Ao longo da história do jazz, os recursos técnicos dos instrumentos foram explorados em proporções cada vez maiores pelos instrumentistas. Com relação ao trompete, a gama de sonoridades, os variados tipos de articulação e inflexões, o uso de diferentes tipos de acessórios, a "descoberta" do registro agudo do instrumento, o uso de recursos eletrônicos acoplados ao instrumento, assim como a criatividade no âmbito da improvisação, são alguns exemplos dessas experimentações.

Diante desse cenário, este artigo apresenta uma cronologia parcial acerca dos aspectos técnico-interpretativos utilizados nas diversas correntes do jazz ao longo do século XX.

2. Na virada para o século XX

Nos Estados Unidos, às vésperas da virada para o século XX, o repertório ao qual o trompete estava inserido na música popular resumia-se, preponderantemente às marchas militares, com uma execução semelhante à música de concerto europeia, e aos hinos religiosos. Contudo, o contato dos músicos com as culturas europeias trazida por seus colonizadores em conjunto com as tradições musicais africanas, entre outros fatores, foi crucial para o surgimento do jazz (MARSALIS, 2000).

No decorrer dessas fusões entre diferentes tradições culturais, foi atribuído ao cornetista de Nova Orleans, conhecido como Buddy Bolden (1877-1931) o pioneirismo acerca da invenção do jazz (HERBERT; WALLACE, 2002, pág. 232). Segundo os registros históricos, Bolden se destacava por sua potência sonora, expressividade musical e pela sua forma de interpretar as melodias da época (MARSALIS, 2000).

As características sonoras dos cornetistas desse período são os primeiros aspectos técnico-interpretativos observados nesses instrumentistas. Esses músicos possuíam uma forma de interpretar mais "livre" e uma sonoridade menos trabalhada tecnicamente. Entre os nomes

relacionados a esse período estão os músicos Freddie Keppard (1890-1933), Bunk Johnson (1879-1949) e King Oliver (1885-1938), sucessores de Buddy Bolden.

Nesta fase inicial do jazz, o uso de vibrato e efeitos "cômicos" no instrumento se tornou algo amplamente explorado, assim como a tentativa de se aproximar o som do instrumento à voz humana (BERENDT, 2014, pág. 230). Como exemplo desses efeitos, destacam-se os sons de "risadas", "rosnados", "gritos" e "choros" (MARSALIS, 2000). No livro "A História Social do Jazz", seu autor, Eric Hobsbawm, esclarece que no jazz não existem sonoridades ilegítimas, seja qual for o recurso sonoro adotado pelo instrumentista, pois este aspecto será tão legítimo quanto um som puro (HOBSBAWM, 2008, pág. 50).

Aos poucos, as surdinas também ganharam espaço no cenário jazzístico. Segundo Marsalis (1985), King Oliver foi o primeiro músico de jazz a usar uma surdina acoplada ao seu instrumento. Sobre esse pioneirismo, Oliver declarava:

> Eu juntei uma garrafa de cerveja e uma borracha que se usa quando a privada está entupida e manufaturei, assim, a primeira surdina de jazz. Mas eu não sabia como obter a patente disso; aí veio alguém com melhor escolaridade que eu e acabou ganhando um monte de dinheiro com as minhas ideias (BERENDT, 2014, pág. 230).

O modelo adotado por King Oliver na época, tinha como característica tímbrica o som produzido pela junção das vogais "ua", efeito que ficou conhecido mundialmente como *"wah-wah"*[1]. Freddie Keppard também se destacou por explorar alguns recursos sonoros com o auxílio deste tipo de surdina, em especial, o som de "risada" (MARSALIS, 2000).

(Fig. 1) Surdina "*wah-wah*" utilizada por King Oliver.

3. Dixieland e New Orleans Style

Na década de 1910, o estilo *Dixieland* começou a ganhar destaque no cenário jazzístico norte-americano. Nesta corrente musical, o uso do *vibrato*, do *glissando* e de sons "cômicos", começaram a perder espaço para uma sonoridade um pouco mais trabalhada (BERENDT, 2014, pág. 36). Segundo esse autor, as melodias eram menos rebuscadas e as harmonias mais "limpas". Essas eram, por exemplo, as características da banda de Nick Larocca (1889-1923), cornetista branco de Nova Orleans[2].

Na linha sucessória de King Oliver e representando o *New Orleans Style*, destacou-se o trompetista Louis Armstrong (1901-1971). Certamente, este foi um dos músicos de maior representatividade na história do jazz, tendo influenciado músicos de diversas gerações. É considerado por críticos e músicos do meio um revolucionário, detentor de uma inventividade incomparável. Iniciou seus estudos no *cornet*, passando para o trompete apenas em 1926 (HERBERT; WALLACE, 2002, pág. 232).

No documentário "*Trumpet Kings*" (1985), Wynton Marsalis descreve que a importância de Armstrong para o jazz foi além de ter inventado alguns atributos técnicos, abrangia sua musicalidade, seu senso de interpretação. Segundo Marsalis:

> Louis Armstrong foi para o jazz como Shakespeare foi para a escrita, ou Picasso foi para a pintura. Ele redefiniu tudo o que tinha acontecido antes dele e influenciou tudo o que veio depois [...] Mas a contribuição de Louis para o jazz foi muito mais do que a sua velha técnica de aquecimento, era o seu feeling, suas frases, seu senso de tempo (MARSALIS, 1985).

Armstrong possuía uma sonoridade própria, vigorosa, articulações definidas em toda sua extensão, vibrato característico no final das notas, solos executados com poucas notas, mas tocadas na "hora certa e no tempo certo" (BURNS, 2000)[3].

Entre os cornetistas brancos desse período, Bix Beiderbecke (1903-1931) foi um dos primeiros representantes do *Dixieland* a se destacar no cenário jazzístico. Segundo Berendt (2014), Beiderbecke era admirador da música erudita, entre suas influências apontam-se compositores como Maurice Ravel (1875-1937), Igor Stravinsky (1882-1971) e Arnold Schoenberg (1874-1951). Sua sonoridade era "clara", com notas executadas de forma "elegante"[4]. Dentre os influenciados por Beiderbecke estão os trompetistas Benny Berigan (1908-1942), Bobby Hackett (1915-1976) e, posteriormente, Miles Davis (1926-1991) e Chet Baker (1929-1988) (BERENDT, 2014, pág.100).

4. Das *Big Bands* ao *Bebop*

A *plunger mute* foi outro tipo de surdina ganhou espaço no jazz. Ficou conhecida como marca registrado do *jungle style*, "um dos quatro tipos de execução a que o nome de Duke Ellington (1899-1974) está associado" (BERENDT, 2014, pág.105). Um dos primeiros relatos sobre o uso deste tipo de surdina foi atribuído ao trompetista Bubber Miley (1903-1932), em 1925 (MARSALIS, 1985). Miley foi inicialmente influenciado por King Oliver, mas foi desenvolvendo seu próprio estilo de tocar precocemente[5]. Entre os trompetistas que dominavam essa técnica estavam Freddie Jenkins (1906-1978), Cootie Williams (1911-1985), Muggsy Spainer (1901-1967), entre outros.

(Fig. 2) *Plunger mute* utilizada por Bubber Miley.

O registro superagudo do trompete foi outro aspecto técnico trabalhado pelos trompetistas ligados ao jazz, em especial aos que atuavam em big bands. Esta é uma das habilidades necessárias para se tocar este instrumento e, possivelmente, seja ainda um assunto latente por boa parte dos estudantes e trompetistas profissionais.

No jazz, o pioneirismo no uso deste recurso foi atribuído à Louis Armstrong. Entretanto, um dos responsáveis pela difusão desse atributo técnico foi o trompetista Charlie Shavers (1920-1971). Entre os seus seguidores, destacam-se Cat Anderson (1916-1981)[6] e All Kilian (1916-1950), ambos pertencentes à orquestra de Duke Ellington. Posteriormente, Maynard Ferguson (1928-2006) e John Faddis (1953) ficaram conhecidos mundialmente por possuírem tal habilidade técnica, influenciando trompetistas de diversas gerações e nacionalidades (BERENDT, 2014, pág. 233).

Seguindo a genealogia proposta por John McNeil[7], destaca-se Dizzy Gillespie (1917-1993) como outro protagonista no jazz que possuía características marcantes, como a destreza em interpretar músicas em andamentos muito ágeis. Conhecido como um dos criadores do *Bebop*, movimento musical iniciado no final da década de 1940, foi na "contramão" do gênero em voga na época (*swing*), em função da comercialização desse estilo aos olhos de diversos músicos norte-americanos na época. Gillespie também foi detentor de uma extraordinária criatividade musical e habilidade técnica. As músicas às quais interpretava geralmente eram em andamentos extremamente acelerados, seus solos eram compostos de

melodias rebuscadas, explorando toda a extensão do instrumento, com articulações definidas e, ao mesmo tempo, com certas omissões de notas. Na linha de músicos influenciados por Dizzy Gillespie estão os trompetistas Fats Navarro (1923-1950), Kenny Dorham (1924-1872), Booker Little (1938-1961) e Miles Davis, entre outros (BATE, 1977, pág. 246).

5. Entre o *Cool Jazz* e o *Hard bop*

Miles Davis foi um dos trompetistas de enorme contribuição para a história do jazz. Ao seu nome estão associadas diversas correntes musicais, entre elas o *cool jazz.* Este estilo foi criado no início da década de 1950 e se estendeu até o início da década seguinte. Tratava-se de uma música mais tranquila e meditativa, em que se explorava a leveza no toque e o espaçamento entre frases. Ao que se observa, neste período que a sonoridade de Davis era mais aveludada, com ataques leves, praticamente sem vibrato e com uma tessitura reduzida se comparada a trompetistas como Dizzy Gillespie, por exemplo (BERENDT, 2014, pág. 123). Entre os trompetistas influenciados por Davis durante esse período estão Chet Baker, Thad Jones (1923-1986) e Kenny Dorham.

Ainda em meados da década de 1950, o *hard bop* foi outro estilo jazzístico que se destacou. Este estilo conjugava a vitalidade do "autêntico jazz" com o elevado nível de execução instrumental. Miles Davis também foi um dos precursores desse novo estilo. Entre os trompetistas que se destacaram no hard bop estavam, Lee Morgan (1938-1972), Clifford Brown (1930-1956), Blue Mitchell (1930-1979), Art Farmer (1928-1999) e Donald Byrd (1932-2013) foram alguns dos trompetistas que transitaram nessa corrente (BERENDT, 2014, pág.43).

6. Entre a liberdade do *Free Jazz* e a eletrificação

O *free jazz* também foi produto da constante procura por inovações por parte dos músicos de jazz. Esse estilo se iniciou durante a década de 1960 e, entre suas principais características, destacam-se a fusão de elementos musicais de diversas nacionalidades, maior intensidade na execução instrumental, dissolução da simetria rítmica e do andamento, entrada no livre campo da atonalidade e o ruído passa a fazer parte do "som musical". O trompetista

Don Cherry (1936-1995) foi um dos principais representantes desse segmento musical (BERENDT, 2014, pág. 46).

A microtonalidade foi algo bastante explorado pelos trompetistas ligados ao *free jazz* e a outros movimentos da época como a *third stream* e *avant-aarde*. Don Ellis (1934-1978), por exemplo, ganhou certo destaque na cena jazzística por ter utilizado a partir da segunda metade da década de 1960 um trompete com quatro pistões para explorar quartos de tom, ou seja, notas intermediárias às doze notas da escala temperada (BERENDT, 2014, pág. 240); (HERBERT; WALLACE, 2002, pág. 233).

A década de 1970, por sua vez, foi marcada pela mistura de elementos musicais, estando o rock e o processo de "eletrificação do jazz" como principais características dessas misturas. Miles Davis foi um dos primeiros trompetistas a usar dispositivos eletrônicos acoplados ao seu instrumento, em especial um pedal de wah-wah, e um sistema de captação de som denominado *Barcus Berry* (DAVIS; TROUPE, 1991, pág. 283).

(Fig. 3) Pedal de wah-wah.

(Fig. 4) Sistema similar ao *Barcus Berry.*

Entre os adeptos à eletrificação do trompete, também estão Don Ellis (mencionado anteriormente) e Randy Brecker (1945). Analisando diversas de suas gravações com o grupo *Brecker Brothers*, percebe-se a forma particular de como Randy Brecker incorporou esse tipo de tecnologia em relação a Miles Davis, explorando diferentes dinâmicas, tessitura e andamentos (PASSOS, 2016, pág. 56).

Don Ellis, por sua vez, declarou que amplificar o som do trompete se dava em função de condições acústicas dos lugares onde se apresentava e, em para explorar o efeito de eco (ELLIS, 1968).

7. O virtuosismo dos anos 80

A década de 1980 marcou outo momento ímpar para a história do trompete no jazz, influenciada, sobretudo, pelo virtuosismo de Wynton Marsalis. Esse trompetista se destacou por sua criatividade musical, aguçada habilidade técnica e por transitar facilmente entre o jazz e a música de concerto. Neste período, seus solos eram repletos de saltos intervalares não convencionais para a maioria dos trompetistas (BERENDT, 2014, pág. 158). Essas características podem ser observadas nas gravações que realizou com o grupo *Jazz Massangers*, liderado pelo baterista Art Blakey (1919-1990).

A partir de meados da década de 1990, sua concepção musical foi se transformando, pois buscou nas raízes do jazz, sobretudo na influência de Louis Armstrong, uma forma de se reinventar como trompetista. Entre os influenciados por Marsalis estão os trompetistas Terence Blanchard (1962), Nicholas Payton (1973) e Roy Hargrove (1969-2018).

Considerações finais

A versatilidade de atuação do trompete nos mais variados segmentos musicais, seja na música de concerto ou no contexto da música popular, está também relacionada às habilidades musicais que cada instrumentista pode realizar. Foi através da perspectiva de atuação e das habilidades de diferentes trompetistas que este artigo se propôs a identificar e mapear, cronologicamente e de forma parcial, alguns dos atributos técnico-interpretativos aplicados ao jazz durante o século XX.

Em linha gerais, a investigação percorreu aproximadamente os primeiros noventa anos da história do jazz, a partir da virada do século XIX para o XX. Foram destacadas características como a tentativa de aproximar o som do trompete à voz humana por meio de

recursos como "gritos", "rosnados" e "choro", entre outros. A utilização de determinados tipos de articulações e inflexões, assim como o registro superagudo do instrumento, a utilização de diferentes tipos de surdinas e dispositivos de amplificação sonora do trompete.

Referências

BATE, Philip. *The trumpet and trombone*: an outline of their history, development, and construction. E. Benn; New York: WW Norton, 1972.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*: The Infinite Art of Improvisation (Chicago Studies in Ethnomusicology). University of Chicago Press. Edição do Kindle, 2009.

BERENDT, Joachim-Ernst. *O livro do jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. Ed. Sesc, 2014.

CROHN, Burrill. Trumpet Kings. Jazz Images, Inc. Video, 72 mins. 1985. Available from Video Artists International, Inc., #69036.

DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles*: a autobiografia. Rio de Janeiro: Campus Ltda, 1991. Tradução de Marcos Santarrita.

HERBERT, Trevor; WALLACE, John; CROSS, Jonathan (Ed.). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Paz e terra, 2008.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. *Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*. Campinas, 2016. [140f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

WARD, Geoffrey C.; BURNS, Ken; MARSALIS, Wynton. Jazz: a history of America's music. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

---

[1] King Oliver e a surdina "*wah-wah*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o41DMsV5MFA. Acesso em 09/02/2019.

[2] *Original Dixieland Jazz Band*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5WojNaU4-kI. Acesso em 08/02/2019.

[3] Solo de Louis Armstrong em "*When the Saints go Marching in*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LMRwwWVuiRE. Acesso em 08/02/2019.

[4] Solo de Bix Beiderbecke em "*Singin the Blues*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tefdiALhMpY. Acesso em 08/02/2019.

[5] Bubber Miley em "*Without you Emmaline*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aN5gioT-hss. Acesso em 08/02/2019.

[6] Cat Anderson em "*The Opner*". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ey7MAgpPuOk. Acesso em 10/02/2019.

[7] Ver: Berliner (1994), figura 5.1.

Tirar solos é realmente uma ferramenta eficiente?

Marcelo Rocha dos Passos
Marcelo.rochapassos@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui
pauloaronqui@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute a eficiência do aprendizado de improvisação através da escuta fonográfica, tomando como base, as experiências e as estratégias de estudo adotadas por sete trompetistas brasileiros atuantes no cenário da música popular instrumental paulista.

Palavras-chave: Improvisação. Trompete. Música Popular. Ensino de música. Aprendizado musical.

Title of the Paper in English: Is transcribing solos a real an efficient tool?

Abstract: This article discusses the efficiency of learning improvisation through listening to music, based on the experiences and strategies of study adopted by seven Brazilian trumpeters playing in the popular instrumental music scene of São Paulo state.

Keywords: Improvisation. Trumpet. Popular music. Teaching music. Musical learning.

1. Introdução

Entre as diversas correntes compreendidas na música popular, possivelmente o jazz se destaca como um dos principais campos de atuação para o músico enquanto improvisador, o que favoreceu significativas transformações no âmbito da improvisação e nos aspectos técnico-interpretativos de cada instrumento, especialmente no trompete. Este fato se comprova tanto através dos numerosos volumes de gravações dos mais variados instrumentistas, como em diversas publicações de conteúdo histórico e teórico.

Mesmo diante de uma infinidade de materiais didáticos e recursos tecnológicos atualmente a favor do trompetista improvisador, no cenário jazzístico, assim como na música popular instrumental realizada no Brasil, expressões como: "tudo o que você precisa está nas

gravações", "se você quer realmente aprender a improvisar, tire os solos dos grandes mestres", "eu aprendi a improvisar transcrevendo solos", "ouça o máximo que puder", entre outras, se mostram presentes na relação entre ensino e aprendizagem de improvisação há décadas.

Em outras palavras, essas expressões traduzem de forma eficiente, mas simplificada a importância e os benefícios compreendidos no aprendizado através da escuta. Resumidamente, esses benefícios estão relacionados com aprender a linguagem de um estilo, adquirir vocabulário musical e conhecer os aspectos interpretativos (articulações e inflexões) aplicados em um determinado solo.

Um dos principais argumentos que endossa esse tipo de prática é a sua semelhança com o aprendizado da língua materna, que basicamente, se molda em ouvir, imitar e, posteriormente, se comunicar. Como destaca Edwin Gordon em sua pesquisa sobre teoria da aprendizagem musical:

> A música é apreendida da mesma forma que a nossa língua materna. Primeiro: ouvimos outros falarem desde o nascimento, e mesmo antes, estamos cercados pelo som da língua e da conversação. Nós absorvemos estes sons e familiarizamo-nos com a língua. Segundo: tentamos imitar. Terceiro: começamos a pensar através da língua. Palavras e frases começam a ter sentido à medida que ganhamos experiência com esta. Quarto: começamos a improvisar. Por outras palavras, somos capazes de criar as nossas próprias frases e a organizá-las de uma forma lógica. Somos capazes de manter uma conversa. Finalmente, ao fim de vários anos a desenvolver nossa capacidade de pensar e falar aprendemos a ler e escrever. Aprendemos a ler e escrever devido à experiência que adquirimos ao ouvir, imitar, pensar e improvisar (GORDON, 2000).

No cenário jazzístico, o trompetista Clark Terry (1920-2015) costumava definir o estudo de improvisação através de três palavras-chave: "imitar, assimilar e inovar" (CROOK, 1991, pág. 6). Por outro lado, entende-se que, por trás desses apontamentos, diferentes estratégias de estudos podem ser aplicadas para se atingir certa fluência na improvisação, seja no jazz, na música brasileira ou de outras culturas.

Diante dessas indagações, este artigo apresenta uma síntese de abordagens relacionadas ao estudo de improvisação por meio de referenciais discográficos. Para isso,

tomando como base, as experiências e as estratégias de estudo adotadas por sete trompetistas brasileiros atuantes no cenário da música popular instrumental. A saber: Odésio Jericó (1938), Walmir Gil (1957), Daniel D'Alcântara (1974), "Rubinho" Antunes (1979), Sidmar Vieira (1986), Diego Garbin (1989) e Raphael Sampaio (1991). Estes instrumentistas são de gerações distintas que se destacam no cenário paulista por suas habilidades e competências musicais.

2. Encontrando definições

Segundo o site norte-americano *Jazz Adivice*[1], em uma de suas publicações, o autor destaca dois perfis de músicos que lidam com improvisação. O primeiro deles, é o perfil que afirma ter "transcrito" uma quantidade considerável de solos ao longo de sua carreira. O segundo perfil, refere-se aos músicos que dizem nunca terem "transcrito" um único solo, mas que possuem vários solos memorizados, ao ponto de conseguirem cantar sem o auxílio do instrumento, apenas porque aprenderam ouvindo-o.

Como exemplo do primeiro perfil, pode-se destacar as primeiras experiências do autor 1 do presente artigo com transcrições de solos, limitadas apenas no desafio de transcrever por completo um solo improvisado, mesmo sem conseguir tocar os respectivos solos do começo ao fim. Como exemplo do segundo perfil, D'Alcântara, por sua vez, comenta que essa nunca foi uma prática comum em sua rotina de estudos, mas reconhece a importância ao indicar para seus alunos, destacou o trompetista:

> Eu não sou contra a transcrição de solos, mas eu nunca transcrevi. Entretanto, eu escuto muito. Tem solo ou músicas que eu canto ou assobio junto, eu sei pra onde vai. Então, eu acho que isso me adiantou um caminho. Mas eu passo para os meus alunos, eu recomendo como uma maneira de incentivar a descobrir o estilo da pessoa, o que ela usou e tudo mais (D'ALCÂNTARA, 2011).

Da mesma forma, complementa Odésio Jeircó, ao afirmar nunca ter transcrito um solo, mas que desenvolveu suas habilidades na improvisação ouvindo os discos e as faixas de sua preferência:

> Eu não transcrevia solo não. Assim, a gente ouvia muito. E se você gostasse de um disco, de uma determinada faixa, você ficava ouvindo, ouvindo e às vezes, quando tocava especificamente aquela música, a gente tentava fazer mais ou menos parecido,

> lembrando mais ou menos. Era muito precária a maneira que a gente tinha que se virar (JERICÓ, 2011).

Como estratégia metodológica para o desenvolvimento do presente artigo, foi elaborado um questionário semiestruturado com cada participante selecionado no intuito de colher informações pertinentes às suas experiências e estratégias de estudo. Entre as questões elaboradas, foi perguntado se existe diferença entre transcrever e tirar um solo. De acordo com as respostas, concluiu-se que o termo transcrição está relacionado com representar através da escrita um determinado solo ou música. Com relação ao termo tirar solo, emprega-se no sentido da memorização, ou seja, aprendê-lo sem ter a necessidade de escrevê-lo, como destacado por Gil (2019) e Garbin (2019).

Por outro lado, segundo o dicionário *The New Grove Dictionary of Jazz*, o termo apresenta sentido ambíguo, gerando imprecisão de sentido. Em um de seus verbetes, consta a seguinte definição:

> O ato de fixar na forma de notação a música inteiramente ou em parte improvisada, ou para qual nenhum registro escrito exista; Também o resultado da versão notada propriamente dita. O termo também é aplicado à prática tradicional de memorização e reprodução de uma improvisação gravada sem necessariamente notá-la. (TUCKER; KERNFELD, 2019).

Para facilitar o entendimento, estabeleceu-se aqui as definições destacadas por Gil (2019) e Garbin (2019), que se referem à representação gráfica e memorização, como mencionado anteriormente.

3. Norteando os objetivos

O livro *Jazz Theory Resource*, escrito pelo pianista e educador Bert Ligon, destaca que uma das etapas envolvidas no estudo de improvisação relaciona-se com o ato de imitar outros músicos, "transcrevendo" seus respectivos solos. Tal autor afirma que:

> Todo grande artista de jazz pode listar os nomes daqueles que costumavam imitar enquanto aprendiam a tocar. Esses artistas desenvolveram sua própria voz enquanto copiavam outras pessoas; da mesma maneira que uma criança se torna um indivíduo único, embora comece por imitar as palavras e ações dos pais. Historicamente, a imitação era a única maneira pela qual o jazz era transmitido de um músico para outro

> e de uma geração para outra. Os livros sobre jazz vieram tempos depois (LIGON, 2011).

Ainda segundo Ligon (2011), antes que o trabalho se inicie, algumas questões precisam ser colocadas no intuito de organizar a prática, como: Por que transcrever? O que transcrever? Quanto? Como? O que é feito depois? Esses questionamentos têm como propósito nortear a prática da transcrição. Por outro lado, as respostas para essas perguntas são subjetivas, cabe ao músico decidir o quanto, como e se desenvolverá as ideias extraídas e se irá aplica-las em seus solos.

Sobre essa prática, os depoimentos dos trompetistas pesquisados para a realização deste artigo abordam ainda outras variáveis. Garbin (2019), destaca ainda dois outros aspectos interessantes: prazer e a espontaneidade. Esse trompetista comenta que tirar músicas de ouvido foi uma prática espontânea, inicialmente movida pelo prazer e pela curiosidade de aprender a tocar algo novo, seja um solo improvisado ou um tema. Reforçando essa perspectiva, Sampaio (2019), destaca que ao longo dos seus primeiros anos de estudo ao trompete, também começou a tirar melodias de ouvido, mas sem pensar em benefícios, estratégias e obrigações. Praticava apenas pelo prazer e comemorava cada avanço.

Ao analisar as respostas dos trompetistas selecionados, muitos concordam que na medida em que há uma maior dedicação ao estudo da música, conjuminância de outros fatores também se inserem. Uma delas é a evolução técnica no instrumento, o interesse por diferentes estilos musicais, seja por gravações ou performances ao vivo e a pesquisa das biografias dos músicos de preferência, entre outros aspectos. Diante disso, o prazer e a espontaneidade abrem espaço para uma curiosidade de ordem analítica.

Sendo assim, tirar ou transcrever solos pode se tornar uma ferramenta para se descobrir novas linguagens, adquirir vocabulário musical, conhecer diferentes articulações e inflexões, aprimorar a percepção e o reflexo na hora de improvisar. Em linhas gerais, esses são alguns dos benefícios a serem destacados.

4. Comparando as abordagens

Analisando as entrevistas e as publicações relacionadas ao assunto, entende-se que não existe uma forma fixa para se realizar essa prática. As estratégias são múltiplas e de livre escolha. Segundo Vieira (2019), "você estuda e toca da forma que for mais fácil ou natural para você, seja aprendendo de ouvido, como no meu caso, ou transcrevendo, como costumo passar para os meus alunos".

Em sua trajetória, Odésio Jericó não teve um estudo formal sobre improvisação. Sua habilidade se deu por uma assimilação natural, ouvindo e tocando nos conjuntos de baile. Walmir Gil destaca que "Jericó somente teve contato com teoria da improvisação quando já era um improvisador requisitado no cenário musical" (GIL, 2016, pág. 85)[2].

Na trajetória de Walmir Gil, aprender músicas transcrevendo, inicialmente esteve ligado a trabalhar como músico de conjunto de baile. Posteriormente, no início da década de 1980, por recomendação do saxofonista Roberto Sion (1946), começou a tirar solos de jazz. A estratégia adotada era a de ir tirando de ouvido, cantar cada trecho e depois passar para o instrumento. Gil comenta que "não se deve escrever o solo. O objetivo é trabalhar a linguagem ouvindo. Se houver a necessidade de escrever alguma coisa, escreva apenas a cabeça das notas" (GIL, 2011).

A história musical de Daniel D'Alcântara, por sua vez, foi diferente. Esse trompetista comenta nuca ter transcritos solos, mas a ouvir os discos de jazz sempre esteve presente em sua formação. Seu contato com improvisação se deu por influência de seu pai, o trompetista Magno D'Alcântara (1940). Daniel destaca que sempre foi interessado em improvisar, por conta disso, seu pai aos poucos foi direcionando-o por esse caminho, ao sugerir o trabalho com escalas, arpejos e alguns temas mais fáceis de se tocar.

O processo aprendido por Rubinho Antunes no período em que estudou na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, envolveu a transcrição na íntegra de solos improvisados. Aprender o solo ouvindo-o, posteriormente cantá-lo, transcreve-lo e depois tocá-

lo decorado, juntamente com a gravação. Atualmente, esse trompetista comenta que realiza o mesmo processo, porém, acha interessante utilizar-se de transcrições já realizadas para passar ao instrumento. Rubinho também destaca que, "diversificar as referências é de fundamental importância, isso evita que fiquemos presos em uma única linguagem ou maneira de improvisar" (ANTUNES, 2019).

No caso de Sidmar Vieira, em função de sua aguçada percepção, os solos eram aprendidos apenas de ouvido e muito rapidamente. Sempre procurou fazer o que fosse mais fácil e natural para si. Atualmente tem o hábito de ouvir muitos disco ao longo do dia, uma média de seis ou setes discos por dia. Sempre se concentra nos fragmentos que chamam sua atenção. De acordo com Sidmar, a sua assimilação de linguagem se dá ouvindo.

Para Diego Garbin, aprender melodias e solos tirando-os de ouvido foi um processo natural, motivado pelo prazer e curiosidade. Como benefício dessa prática, atribui o conhecimento de diferentes linguagens e a aquisição de vocabulário musical, assim como o aguçar da intuição, destacado por esse trompetista como uma habilidade de fundamental importância. Nos dias de hoje, em função dos compromissos profissionais, se concentra em ideias ou frases que lhe exprimem curiosidade. Garbin também destaca a necessidade de se concentrar temporariamente em um único solista, com o propósito de incorporar essa respectiva linguagem. Como prática, sugere ouvir, cantar junto com a gravação, tocar com o instrumento e "só passar para o papel, ser for o caso".

Raphael Sampaio destaca que ambas as práticas, tirar solos de ouvido e transcrever improvisações, podem ter objetivos diferentes. Em sua experiência pessoal, a transcrição o ajudou a compreender certos ritmos, influenciando inclusive na leitura musical. Por outro lado, tirar de solos ouvido aprimorou seus reflexos na hora de improvisar. Nos dias de hoje, transcrever ou tirar de ouvido se dá na necessidade praticar certos estilos que deve tocar profissionalmente. Comenta também que procura sempre tirar solos inteiros, salvo alguns casos em que a limitação técnica surge. No seu ponto de vista, diversificar as fontes, os solistas e os

instrumentos é muito importante para a formação do improvisador. Como prática, sugere "ouvir, solfejar (cantar), decifrar e transcrever".

Considerações finais

Ao analisar os depoimentos dos trompetistas pesquisados, em linhas gerais, constata-se que o estudo de improvisação através da escuta, seja por memorização ou pela de transcrição de solos, mostra-se como uma ferramenta extremamente eficiente no processo de ensino e aprendizagem de improvisação.

É importante que se leve em consideração o prazer em realizar essa prática, para que não se torne algo maçante e frustrante. Questionar-se em relação aos procedimentos e aos objetivos a serem atingidos é importante para nortear o seu desenvolvimento, tendo em vista solos tecnicamente viáveis para o nível do instrumentista, não que desfiar-se seja visto de forma negativa. Muito pelo contrário, pois o músico deve saber equilibrar o que lhe é desafiador e o que ainda não é possível tocar, face as dificuldades técnicas da obra almejada.

Um importante aspecto levantado pelos entrevistados refere-se ao cuidado em tornar essa prática como verdade absoluta. Esta é apenas uma abordagem de várias a serem inseridas na rotina de estudo. Em outras palavras, é apenas um processo para desenvolver a própria identidade musical.

Vale ressaltar que o conhecimento discográfico foi um fator comum e extremamente importante para formação dos entrevistados, mesmo que o processo de transcrição ou de tirar solos não tenha sido usado por todos. Em outras palavras, a importância se mostra no modo como cada indivíduo processa as informações recebidas.

No âmbito das análises, Ligon (2011) destaca que essa etapa é definida como "a divisão de um todo em partes menores para estudo individual. Os dados devem ser coletados, classificados e separados por categorias, e então conexões e conclusões podem ser formuladas". A análise tem como objetivo encontrar elementos específicas para praticar e encontrar maneiras

de organizar nosso pensamento. Em resumo, transcrever e analisar podem ser definidos como atribuição de sentido ou significado ao que se ouve.

Com base no que foi pesquisado, observa-se o que importa não é o que se está transcrevendo, mas como está realizando essa tarefa para que seja efetiva no ato da improvisação.

Referências

CROOK, Hal. *How to improvise:* an approach to practicing improvisation. Advance Music, 1991.

GIL, Walmir de A. *A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira*: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000; e Terra Amantiquira, 2005. Campinas, 2016. [122f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

GORDON, Edwin. *Teoria de aprendizagem musical.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

LIGON, Bert. *Jazz theory resources*: Tonal, Harmonic, Melodic and Rhytmic Organization of Jazz – vol. 1-2. Houston: Houston Publishing, 2001.

TUCKER, Mark; KERNFELD, Barry. Transcription (ii). The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J454700. Acesso em 10/02/2019.

Entrevistas

ANTUNES, Rubens Aparecido Júnior. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 28 de janeiro de 2019. Ribeirão Preto. MP3.

D'ALCÂNTARA, Daniel. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 02 de abril de 2011. São Paulo. MP3.

GARBIN, Diego. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 29 de janeiro de 2019. Ribeirão Preto. MP3.

GIL, Walmir de Almeida. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 04 de abril de 2011. São Paulo. MP3.

JERICÓ, Odésio. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 03 de abril de 2011. São Paulo. MP3.

SAMPAIO, Raphael. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 29 de janeiro de 2019. Ribeirão Preto. MP3.

VIEIRA, Sidmar. Entrevista de Marcelo Rocha dos Passos em 01 de fevereiro de 2019. Ribeirão Preto. MP3.

[1] Disponível em: https://www.jazzadvice.com/.
[2] A biografia e a análise dos solos improvisados de Jericó foram fielmente retratadas pelo trompetista Walmir Gil em sua dissertação de mestrado.

O uso de patterns na improvisação idiomática do frevo de rua: considerações preliminares sobre o que pensam e fazem os músicos de Pernambuco

Niraldo Riann de Melo
UFPB – riann_trumpet@hotmail.com

Dr. Ayrton Müzel Benck Filho
UFPB – benckfilho@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa compreender, na visão de um grupo de músicos, como o uso de *patterns* contribui com a construção de estratégias voltadas à prática da improvisação idiomática no frevo de rua. O referencial teórico tratou sobre a improvisação idiomática e o uso de *patterns*. Neste estudo de caso, apresentamos dados preliminares das entrevistas realizadas com músicos atuantes no gênero, além de uma breve análise sobre uma improvisação, no qual pudemos evidenciar a incorporação de *patterns* de frevo no processo de criação, através de práticas formais e informais.

Palavras-chave: Frevo de rua. Improvisação idiomática. Patterns.

The use of Patterns in the Idiomatic Improvisation of the Frevo de Rua: Preliminary Considerations about What the Musicians of Pernambuco Think and Do

Abstract: This article aims to understand, in the view of a group of musicians, how the use of patterns contributes to the construction of strategies aimed at the practice of idiomatic improvisation in street frevo. The theoretical referential was focused on the improvisation idiom and the use of patterns. In this case study, we present preliminary data from interviews with musicians working in the genre, as well as a brief analysis of an improvisation, in which we could the incorporation of frevo patterns in the creation process can be evidenced through formal and informal practices.

Keywords: Frevo de rua. Idiomatic improvisation. Patterns.

1. Introdução

A partir da década de 1990, assistimos um momento de ressignificação dos movimentos da cultura popular de Pernambuco, seja na música, no teatro ou, até mesmo, na poesia (GALVÃO, 2002). As releituras lançadas sobre essas representações artísticas se tornaram a base para a construção de uma "nova" narrativa da identidade cultural de Pernambuco. Nessa perspectiva, várias expressões culturais e musicais pernambucanas, assim como o frevo, passaram a sofrer o influxo das mudanças, demarcando um território de

permanências e renovações. Com efeito, transformações têm sido alavancadas sobretudo pelo surgimento de grupos artísticos, músicos e compositores que buscam novas formas de criação e performance desse gênero.

É desse modo que o gênero musical frevo passa a ser representado na contemporaneidade. Além de ser tradicionalmente tocado e cantado nas ruas e palcos do carnaval de Pernambuco, o frevo passou a fazer parte da programação de teatros, salas de concerto e festivais de música, inclusive de jazz. No entanto, muitos dos seus aspectos musicais ainda necessitam de maior investigação, como, por exemplo, a prática de improvisação.

Nesse ínterim, o presente trabalho tem o objetivo de compreender, na visão de um grupo de músicos, como o uso de *patterns* contribui com a construção de estratégias voltadas para a prática da improvisação idiomática no frevo de rua. Ressaltamos que este artigo é oriundo de uma pesquisa de mestrado que ainda está em desenvolvimento, junto ao programa de pós-graduação da UFPB, na área de práticas interpretativas/trompete.

2. Improvisação Idiomática: o uso de *patterns* como ferramenta para a construção de solo

Para Bailey (1992), existem dois tipos principais de improvisação, a idiomática e não idiomática. Para o autor, a improvisação idiomática é aquela realizada dentro de um determinado gênero ou estilo. Com efeito, a ação criativa dos performers passa a ser desenvolvida dentro de um parâmetro de representação marcado por padrões expressivos de linguagem e sistemas impostos por esses gêneros ou estilos. Poderíamos dizer que, nesse tipo de improvisação, "o improvisador se sente participando de maneira ativa de um jogo coletivo, com regras implícitas e culturalmente determinadas" (COSTA, 2009, p. 85-86).

Na música popular brasileira, vários autores são consensuais ao declararem que gêneros como o choro, o frevo e o baião são caracterizados pelo uso da improvisação idiomática (CORTES, 2012). Devido ao fato de muitos gêneros musicais apresentarem estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas com alto grau de complexidade, esse tipo de improvisação é

realizado através de uma sólida base de conhecimentos e habilidades (PAES, 2014). Consequentemente, o improvisador precisa se voltar para um vocabulário idiomático do gênero, além dos aspectos técnicos instrumentais, a construção e ao fluxo das ideias e demais situações de performance que emergem da interação com outros músicos.

Nesse contexto, os temas e solos de músicos já consagrados são uma importante fonte para aquisição de vocabulários, pois neles estão contidos vários elementos pertencentes ao gênero. É a partir dessa premissa que se baseia um dos modelos de aprendizagem da improvisação jazzística, no qual os *patterns*, isto é, pequenos fragmentos rítmico/melódicos, com diferentes funções e características, são utilizados como material referencial para o desenvolvimento melódico durante o ato da improvisação (CARMONA, 2016). Dentre os termos mais comumente associados a essa literatura estão o *pattern*, a fórmula, o motivo, os *licks* e *riffs* (Ibidem, 2016).

Os *patterns* são exemplos de materiais que podem ser pré-elaborados e resgatados posteriormente, no momento da performance, auxiliando, dessa forma, no fluxo do processo criativo (PAES, 2014). Tendo em vista que incorporar um solo por completo pode se tornar um grande desafio para um estudante de improvisação, assimilar pequenos padrões melódicos pode tornar o processo de aprendizagem de um idioma musical menos complexo (BERLINER, 1994). Assim, após a memorização de tais estruturas, em termos perceptivos, auditivos e expressivos, o improvisador economiza tempo e energia cognitiva quanto a certas decisões que precisariam ser tomadas (SLOBODA, 2008). Além disso, a percepção dessas estruturas facilita o diálogo entre os músicos, dado o compartilhamento de um mesmo vocabulário, comum a um território ou gênero musical.

Evidenciamos, dessa maneira, que os *patterns* constituem um importante material primário e complementar a ser estudado na improvisação, haja vista que, ao incorporar essas estruturas, expande-se as possibilidades de utilização desses elementos temáticos em outros contextos musicais, garantindo improvisações estilisticamente coerentes (BERLINER, 1994).

3. O caminho metodológico

Visando atender o nosso objetivo, realizamos a nossa pesquisa a partir de um estudo de caso, uma vez que buscamos compreender as particularidades e complexidades de um fenômeno (STAKE, 2000). O universo da nossa pesquisa foi constituído por 4 músicos de Pernambuco, com mais de 30 anos de atuação no frevo, e com práticas de improvisação no gênero comprovadas através de gravações e performances ao vivo. Os principais instrumentos de coleta de dados utilizados foram a entrevista semiestruturada e a transcrição de solos.

Salientamos que os quatro músicos escolhidos para este artigo representam apenas uma parcela do total dos sujeitos que foram selecionados para a realização maior desta pesquisa. Por isso, utilizamos os dados obtidos na análise das entrevistas, previamente realizadas, com os saxofonistas *Cacá Malaquias* e *Spok,* o guitarrista *Renato Bandeira* e o trompetista *Roque Neto.*

4. Resultados e discussão

As entrevistas semiestruturadas permitiu-nos compreender como pensam os músicos sobre a prática improvisação no frevo. Ao perguntarmos aos músicos se eles buscavam lidar com os padrões rítmicos e melódicos recorrentes do frevo, durante a prática da improvisação, percebemos que muitos deles assimilam os elementos do gênero por meio de um processo de enculturação (GREEN, 2000), isto é, através da imersão no universo cultural e musical do frevo. Em linhas gerais, "os músicos de sopro da cidade de Recife têm uma formação sólida no frevo, portanto seus improvisos tendem a apresentar uma sonoridade 'intrínseca' ao gênero" (CORTES, 2012, p. 245). O autor ainda ressalta que, devido ao fato de alguns músicos também terem uma formação jazzística, é normal que eles friccionen os elementos de ambos os gêneros.

Embora esses músicos possuam um grande conhecimento sobre o repertório, sobre os compositores e diferentes modalidades dentro do frevo, nem todos conseguiram oferecer informações detalhadas sobre estratégias sistematizadas voltadas para o estudo e a prática de padrões rítmicos e melódicos do gênero. Isso não significa dizer que a eficiência da

aprendizagem da improvisação esteja centrada, exclusivamente, no ensino formal, visto que ela "ocorre através de uma variedade de experiências dentro e fora do currículo[1]" (MURPH, 2009, p. 182, tradução nossa). No entanto, percebe-se que o contato com o estudo formal permitiu que alguns músicos tivessem mais consciência sobre os processos e, consequentemente, sobre os elementos envolvidos na improvisação. Por exemplo, *Cacá Malaquias* buscou relacionar os elementos do frevo aos procedimentos didáticos presentes no jazz. Segundo ele:

> Você analisou o frevo harmonicamente, está vendo para onde vai, você olha assim e diz: - 'bom, isso aqui é o I que está indo para o IV, ou é o I que está indo para o II, V e está voltando para o I'. Aquelas análises, igual o Jamey Aebersold fez, e o jazz. [...] Aí você vai em quartas, no ciclo das quartas, essa pergunta, essa célula, essa frase (CACÁ MALAQUIAS, 2019, informação verbal).

Outro ponto, enfatizado pelos entrevistados, diz respeito a ideia de se improvisar baseado na composição de novas melodias, de forma parecida com o que fez o músico Félix Lins de Albuquerque, conhecido como *Felinho*, ao criar as primeiras variações sob o tema do frevo *Vassourinhas*. Esse pode ser um dos aspectos que contribuem para o idiomatismo dos seus improvisos, já que essa "nova composição" ainda estaria baseada na utilização de elementos pertencentes ao gênero.

A concepção de *Renato Bandeira* (2019, informação verbal) deixa clara a ideia de improvisação e composição enquanto aspectos correlatos, pois, para ele, "o improviso é uma pequena composição que você faz na hora. Se você for pegar alguns improvisos dá até pra virar música". Já o saxofonista, *Spok,* usa a prática da composição enquanto um meio para a construção do vocabulário que será desenvolvido durante a improvisação

> Quanto mais eu componho, maiores são as minhas possibilidades de realmente improvisar. Quanto menos eu componho, menores são os meus assuntos, então minha prática é essa, pegar aquele texto que é de minha responsabilidade, improvisar, solar e compor. Sair compondo, buscando caminhos, argumentos, melodias (SPOK, 2019, informação verbal).

Lançando um olhar sobre as improvisações produzidas por esses músicos, podemos encontrar elementos que comprovam a utilização de certos padrões rítmicos e melódicos característicos do frevo, como na análise do improviso do trompetista *Roque Neto*, em seu frevo intitulado *Frevo para Mariah* (link disponível na nota de rodapé). Ao falar sobre o improviso em questão, *Roque Neto* ressaltou a sua intensão em criar variações sobre a melodia

> Eu criei variações, eu não chamo de improvisação, mas como eu estou dizendo, é só questão de nome. Comecei a trabalhar assim, aí eu coloquei uma variação no *Oiseau*, coloquei também no *Frevo pra Mariah* que foi um frevo que eu fiz quando eu já havia chegado aqui no Recife (ROQUE NETO, 2019, informação verbal).

Dentre os *patterns* presentes no solo analisado e que fazem referência a melodia principal da música destacam-se.

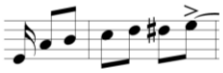


Fig. 1 - *Pattern* melódico encontrado no início do solo.

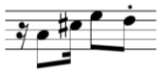


Fig. 2 - *Pattern* melódico encontrado nos compassos 10 e 16 do solo.
Fonte: o autor (2019).

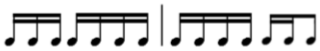


Fig. 3 - *Pattern* rítmico encontrado nos compassos 2,11, 13, 21 e 31 do solo
Fonte: o autor (2019).

Fig. 4 - *Pattern* rítmico encontrado nos compassos 27 ao 30 do solo.
Fonte: o autor (2019).

Frente ao exposto, evidenciamos que o improvisador manteve uma relação entre o solo (**anexo 1)** e a melodia principal da obra (**anexo 2**). O *pattern* melódico, referente a fig. 1, é praticamente uma citação literal, um *lick*, do trecho inicial da música, assim como o *pattern* da fig. 2, encontrado no compasso 30 do frevo. O *pattern* da fig.3 apresenta a mesma estrutura rítmica desenvolvida nos sete primeiros compassos da parte B da música. Por fim, o *pattern* da fig. 4, que pode ser identificado no compasso 2.

Além de utilizar alguns *patterns* rítmicos e melódicos retirados do próprio frevo, encontramos a presença de outros elementos, recorrentes nas formais mais tradicionais do

gênero, tais como: I) o uso de notas antecipando a harmonia; II) a presença de síncopes; III) frases de dois compassos ou mais, formadas por grupos de semicolcheias; IV) inícios das frases começando sempre de forma anacrústica.

5. Conclusões

Mediante a análise sobre os conceitos, sobre o discurso dos músicos e suas práticas, foi possível evidenciar a utilização de *patterns* durante a improvisação no frevo, sejam eles retirados da própria música ou de outras composições tradicionais do gênero. A utilização dos *patterns*, somado a outros aspectos, como a acentuação, articulação, interpretação, entre outros, formam o conjunto de elementos que constituem a improvisação idiomática do frevo.

Apesar das práticas de aprendizagem informal de improvisação garantirem a aquisição de vários conhecimentos, observamos que o contato com o ensino sistematizado contribuiu para que alguns músicos apresentassem maior consciência sobre como eles desenvolvem suas práticas.

Dessa forma, relacionar a aprendizagem informal ao estudo formal da improvisação pode ser um importante caminho para que os músicos possam desenvolver e ampliar, ainda mais, os conhecimentos que estão ligados ao gênero e aos diversos processos que constituem o aprendizado e a prática da improvisação. Tal perspectiva revela, ainda, um grande caminho a ser trilhado na elaboração de materiais pedagógicos voltados para a improvisação no gênero.

6. Referências Bibliográficas

BAILEY, Derek. **Improvisation:** its nature and practice in music. USA: Da Capo Press, 1992.

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz:** the infinite art of improvisation, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CARMONA, T. M. **Melodic conventions through improvisation.** Kansas Cit. 84 f. Dissertação (Mestrado em Música). University of Missouri, 2012.

CORTES, Almir Barreto. **Improvisando em Música Popular:** Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. Campinas, SP. 285 f. Tese (Doutorado em Música), Unicamp, 2012.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação**. *Per musi*, Belo Horizonte, n.19, p.83-90, 2009.

GALVÃO. Ana Maria de Oliveira. **Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco**. Belo Horizonte. 543 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, UFMG, 2000.

GREEN, L. **Poderão os professores aprender com os músicos populares?.** *Revista Música, Psicologia e Educação*, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

PAES, José Eduardo Tomé. **Processos mentais subjacentes à improvisação idiomática**. São Paulo. 204 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: psicologia cognitiva da música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

STAKE. R. E. **Case studies.** In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (ed.) Handbook of qualitative research. London: Sage, 2000.

MELO, N. R. de. Entrevista com Carlos Antônio Malaquias em 25 de fevereiro de 2019. Carnaíba/PE. Arquivo de aúdio.

_____.Entrevista com Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque em 15 de março de 2019. Recife. Arquivo de aúdio.

_____. Entrevista com José Roque da Silva Neto em 19 de fevereiro de 2019. Recife. Arquivo de aúdio.

_____. Entrevista com Renato Bandeira da Silva em 20 de fevereiro de 2019. Recife. Arquivo de aúdio.

NETO, José Roque da Silva. **Frevo para Mariah**. 1 partitura. Trompete. Disponível em: < https://www.dropbox.com/sh/k9olx2px9oe2kt3/AACsCtAtiQQrCXRbhjlBS6qea?dl=0>. Acesso em: 6 abr. 2019.

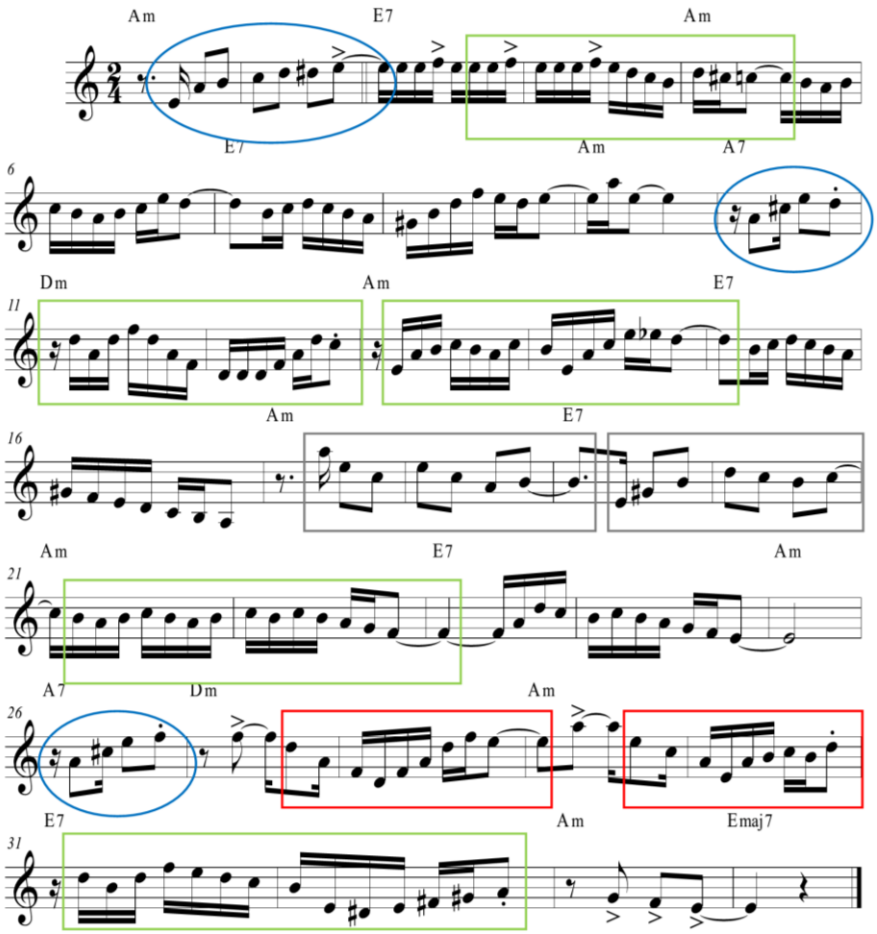
---

1 That learning takes place through a variety of experiences inside and outside the curriculum (MURPH, 2009, p. 182).

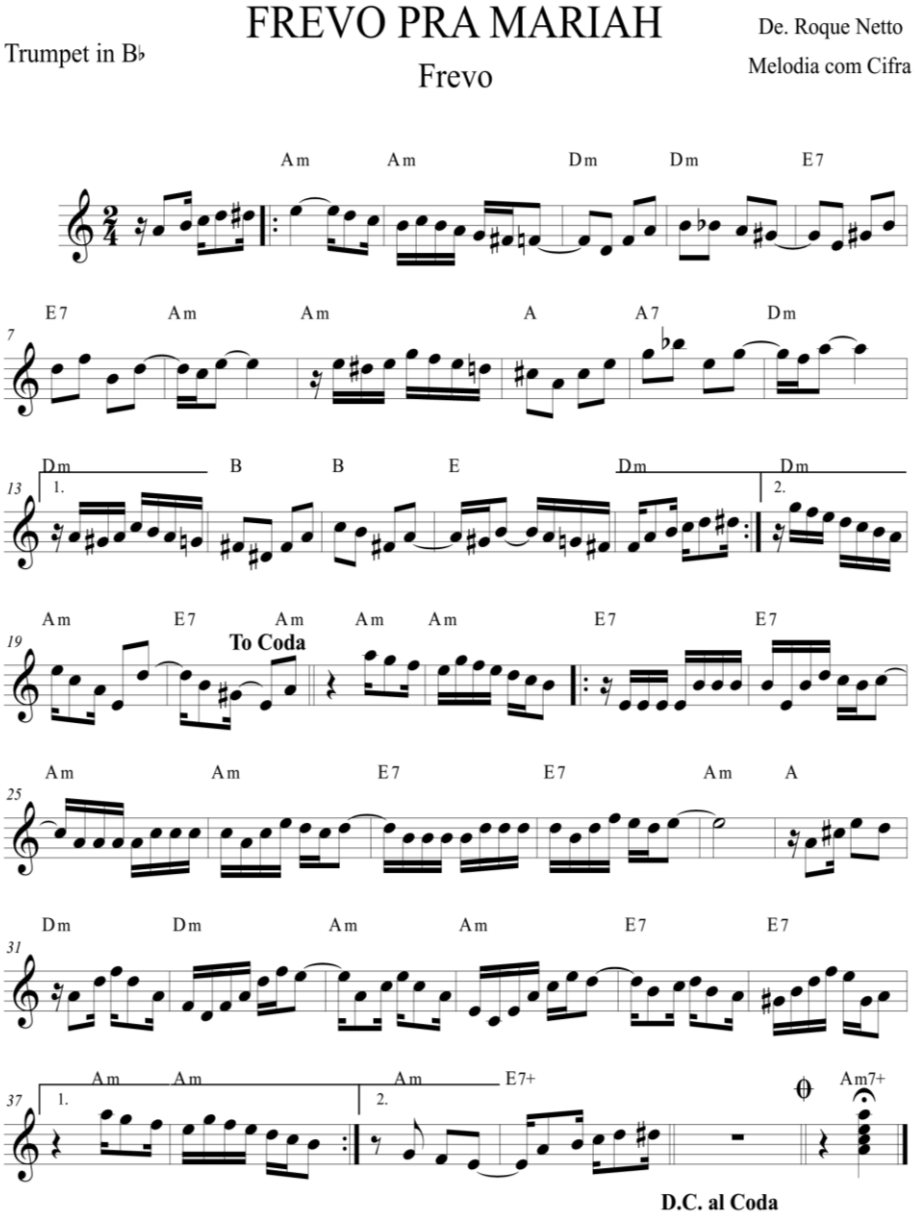
Anexo I

FREVO PARA MARIAH

IMPROVISO DE TROMPETE



Anexo II


FREVO PRA MARIAH
Frevo
Trumpet in B♭
De. Roque Netto
Melodia com Cifra
Am Am Dm Dm E7
E7 Am Am A A7 Dm
Dm B B E Dm Dm
Am E7 Am Am Am E7 E7
To Coda
Am Am E7 E7 Am A
Dm Dm Am Am E7 E7
Am Am Am E7+ Am7+
D.C. al Coda

A relação compositor/intérprete na obra O chamado do Anjo

Pedro Santos de Azevedo
azevedo.trp@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui
IA-UNICAMP – pauloaronqui@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta informações acerca da relação compositor/intérprete na criação da obra O Chamado do Anjo (2017), de Leonardo Martinelli, ocorrida desde a ideia inicial até a preparação da *performance*. Através dos dados obtidos, pode-se comprovar a efetividade e o êxito da relação compositor/intérprete nas práticas musicais da atualidade.

Palavras-chave: Relação compositor/intérprete. Trompete. *Performance*.

Title of the Paper in English: The Composer/Performer Relationship in the Work *O Chamado do Anjo.*

Abstract: This article presents information about the composer/performer relationship in the creation of Leonardo Martinelli's O Chamado do Anjo (2017), from the initial idea to the preparation of the performance. Through the obtained data, it can be verified the effectiveness and the success of the composer/performer relationship in the musical practices of the present time.

Keywords: Composer/Performer Relationship. Trumpet. Performance.

1. Relação Compositor/Intérprete

A relação compositor/intérprete gradativamente ganha espaço nas pesquisas sobre performance no Brasil (BORÉM et al, 2012). Uma referência no assunto presente no Brasil é a Prof. Dra. Catarina Domenici (UFRGS), que possui extensa pesquisa acerca da relação compositor/intérprete na música contemporânea. Exemplos de relatos deste tipo de prática colaborativa também podem ser encontrados nos seguintes trabalhos: BORÉM (1998), com

um relato composicional da obra Lucípherez, de Eduardo Bértola; ISHISAKI et al (2013), onde se encontra o relato do processo colaborativo da obra Arcontes para violão de 7 cordas e eletrônica; SOUZA et al (2013), que traz reflexões acerca da importância da relação compositor/intérprete no desenvolvimento e melhor aplicação das técnicas estendidas para fagote; RADICCHI et al (2014), que relata a interação no momento de criação da peça Inflexões para flauta solo; e também a dissertação de mestrado do autor deste artigo, que trata da questão da relação compositor/intérprete com o enfoque no trompete.

2. Compositores, trompetistas e suas interações

Até onde a presente pesquisa pode apurar, poucas publicações foram encontradas com a temática da relação entre compositores e trompetistas, ou seja, que tratassem unicamente da prática colaborativa entre ambos. Entretanto, existem informações acerca da proximidade entre compositores e intérpretes trompetistas descritas em livros, artigos, dentre outras fontes. Há relatos que pressupõem uma experiência colaborativa entre ambas as partes, enquanto outros trazem informações bem claras acerca do acontecimento da relação compositor/intérprete na criação de determinadas obras.

As informações encontradas nos mostram parcerias entre compositores e intérpretes desde o período barroco, como é o caso de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Gottfried Reiche (1667-1734), quando o compositor esteve em Leipzig, cidade onde Reiche atuava. (SMITHERS, 1990; TARR, 1988). SMITHERS (1990) apresenta informações sobre o aumento significativo das partes de trompete nas cantatas de J.S. Bach, quando o mesmo esteve em Leipzig. Mais adiante na história também temos informações sobre a prática colaborativa que resultou em duas importantes obras no repertório para trompete solista, frutos da interação de Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) com o trompetista e construtor de instrumentos Anton Weidinger (1767-1852). Destas interações surgiram o Concerto para trompete em Eb (1796) de Haydn, e o Concerto para

trompete em E (1803) de Hummel (TARR, 1988; RONQUI, 2010). Nos casos de Bach, Haydn e Hummel, pressupõe-se uma interação. Já em casos como o de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e seu filho Markus Stockhausen (1957), na criação de A jornada de Miguel em volta da Terra (1978), ou também no caso de Luciano Berio (1925-2003) e Thomas Stevens (1938-2018) no trabalho com a obra Sequenza X para trompete e ressonância de piano (1984), pode-se afirmar que as interações de fato aconteceram (DAMBLY, 2008; SULPÍCIO, 2012). Em âmbito nacional temos relatos de interação entre Ricardo Tacuchian (1939) e Nailson Simões na obra Alecrim (2001) (LOPES, 2010; 2012); Claudia Caldeira e Maico Lopes na obra Suite Tucupi (2011) (LOPES, 2012); Marcus Siqueira e Adenilson Telles na obra Trio IV (Sijô), do ano de 2013 (SIQUEIRA, 2013), dentre outros.

A obra O Chamado do Anjo (2017) para trompete e flugelhorn solo surgiu da prática colaborativa entre o compositor paulistano Leonardo Martinelli e o presente pesquisador, como parte da pesquisa de mestrado do mesmo. O processo será apresentado no item subsequente.

3. O Chamado do Anjo, de Leonardo Martinelli: relação compositor/intérprete

A obra em questão encerra um ciclo de três obras do compositor, onde o trompete atua como instrumento solista e é também a representação do Anjo Azraeel. O mote temático da trilogia teve sua origem no livro *Os Versos Satânicos* (1989) de Salman Rushdie (1947). A primeira obra da trilogia foi escrita para quatro trompetes solistas e banda sinfônica, com o nome de *O Anjo Azraeel: after Salman Rushdie* (2005); enquanto a segunda, *O diálogo entre Vênus, Azraeel e Ogum* (2013), tem três instrumentos solistas acompanhados de uma orquestra, sendo eles o trompete, clarinete e atabaques. A terceira obra do ciclo de Martinelli, a princípio, foi pensada no formato de trompete solista e orquestra. Porém, no decorrer do desenvolvimento da obra optou-se por criar uma obra para trompete solo, onde, no futuro

poderia se criar um acompanhamento orquestral, ou de um *ensemble* qualquer. A questão da utilização do espaço da *performance* confere uma unidade ao ciclo, assim como o mote temático e a representação do Anjo Azraeel pelo trompete, conforme citado anteriormente. Na primeira obra do ciclo os quatro trompetes solistas ficam posicionados em quatro cantos da plateia; na segunda, os solistas devem se posicionar também em pontos diferentes na plateia. Em O Chamado do Anjo o solista, em alguns momentos, atua de forma itinerante, caminhando para dentro e fora do palco, por exemplo.

Nas duas primeiras obras do ciclo não houve interação com intérpretes trompetistas, diferentemente de *O Chamado do Anjo*, em que o intérprete esteve presente desde a "ideia inicial", por assim dizer. A proposta de trabalhar de maneira colaborativa na criação de uma obra musical partiu do intérprete, onde o mesmo apresentou detalhes sobre sua pesquisa em andamento. Após ter aceitado o convite, Martinelli demonstrou interesse em finalizar a "trilogia do Anjo Azraeel", propondo uma obra para trompete solista em que o instrumento seria a representação da personagem em questão, mas deixou claro que não estava em seus planos a realização de mais uma obra com base nesse mote temático.

O desenvolvimento da obra ocorreu através de encontros entre compositor e intérprete ocorridos na Faculdade Santa Marcelina (São Paulo, SP) entre os anos de 2016 e 2017. A principio, Martinelli solicitou que fosse apresentado passagens musicais tidas como características do instrumento, diversos tipos de surdinas, articulações diversas, *vibrato* e suas possibilidades, trêmulos de válvulas, dentre outros.

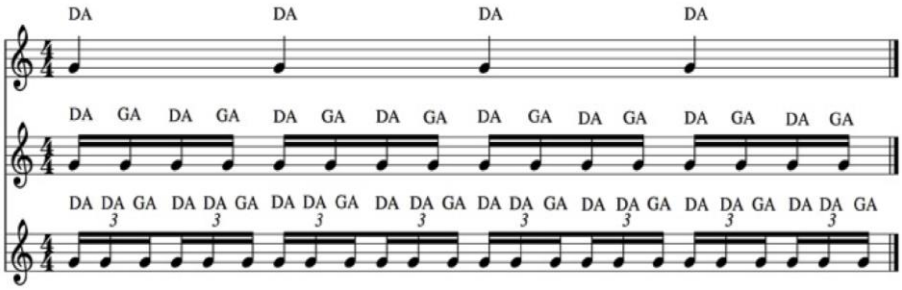


Figura 1: Demonstração dos *staccati* simples (1o sistema), duplo (2o sistema) e triplo (3o sistema).

De acordo com Martinelli, os materiais por ele criados foram reativos ao que foi apresentado nos encontros, ou seja, com base na apresentação do instrumento por parte do intérprete, pode-se desenvolver elementos para serem explorados na obra. No terceiro encontro o compositor trouxe alguns desses elementos, sendo eles: a Entidade Anjo, que se trata de um conjunto de seis alturas; e a delimitação da tessitura da Entidade com base na tessitura usual para o trompete. Neste ponto, ficou decidido a utilização do trompete em Bb por basicamente dois motivos: 1) é o instrumento utilizado nas duas primeiras obras do ciclo. 2) tem as alturas (graves) da Entidade Anjo.

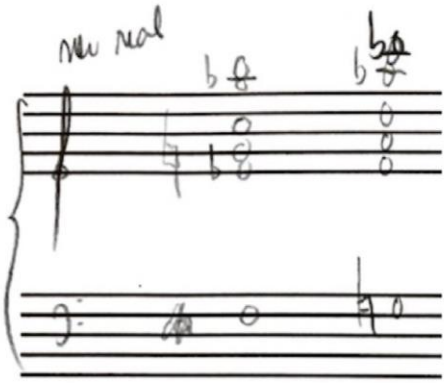


Figura 2: Esboço da Entidade Anjo com seis alturas: som real (à esquerda) e som escrito para trompete em Bb (à direita).

Os encontros seguiram trazendo informações sobre o esboço da estrutura da peça e também trouxe a ideia de um "gesto primordial". A proposta seria utilizar o gesto primordial como elemento de desenvolvimento da obra, ao invés de pensar em um desenvolvimento temático. Até este momento a proposta ainda era conceber uma obra para trompete e orquestra, onde haveriam momentos chamados de "janelas de improvisação". Antes do quarto encontro o compositor enviou para o intérprete, via e-mail, a introdução de *O Chamado do Anjo*. Realizados os testes, foi explicado o processo composicional e o desenvolvimento da Entidade Anjo, agora com oito alturas. Entretanto, a sonoridade não agradou muito o compositor. Por conta disso, o intérprete sugeriu a utilização do Flugelhorn na introdução, pois o trecho foi desenvolvido com características idiomáticas desse instrumento. Realizados os testes com o flugelhorn, ficou decidido a utilização do instrumento na introdução. Neste ponto a proposta de se conceber uma obra para trompete e orquestra foi substituída pela ideia do trompete e flugelhorn solo.

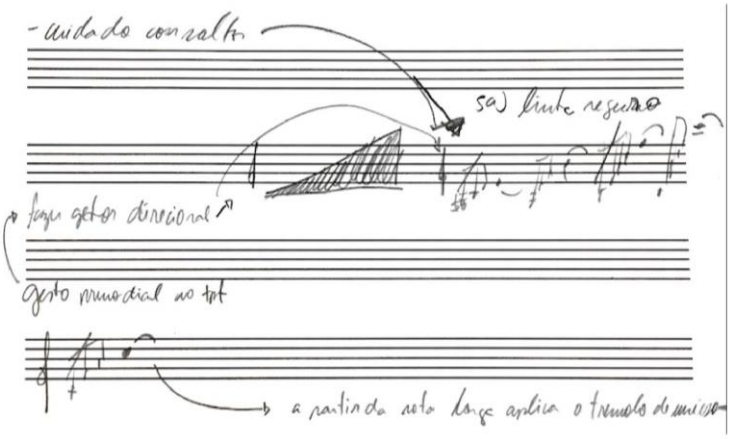


Figura 3: esboço do gesto primordial.

No quinto encontro surgiu a primeira versão da obra completa, utilizando, assim, o flugelhorn na introdução, o trompete em Bb na parte central e flugelhorn novamente ao final. A partitura foi enviada previamente para o intérprete, também via e-mail. O intérprete, após a leitura realizada com o compositor, sugeriu algumas mudanças, sobretudo nos pontos de respiração e também questionou os diferentes tipos de fermatas e marcações de respiração existentes na partitura. Através desse questionamento, o compositor sentiu a necessidade de definir os três tipos de respiração utilizados: *non obligato* (respiração opcional), *obligato curto* (respiração obrigatória, de curta duração) e *obligato longo* (respiração obrigatória, de duração um pouco maior que a anterior).

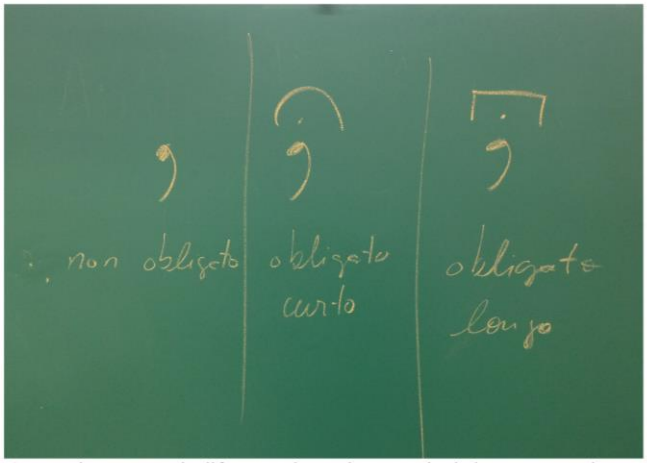


Figura 4: Foto da proposta de diferentes de respiração estipulada por Leonardo Martinelli.

Em uma segunda versão da obra, os níveis de dinâmica foram expandidos, sobretudo na introdução; as marcações de respiração sugeridas pelo intérpretes foram incorporadas e o *Allegro* (onde o intérprete passa a utilizar o trompete em Bb) foi ampliado. A leitura da segunda versão ocorreu no quinto encontro, onde foram trabalhadas questões referentes à *perfomance*, como marcações de fraseados, respiração, dinâmica, definição de dedilhados de trêmulos de válvulas e definição de articulação. Deste ponto em diante, os encontros ocorreram sempre com enfoque na preparação da *performance*, ocorrida na defesa de mestrado de um dos autores, em agosto de 2017 (AZEVEDO, 2017).

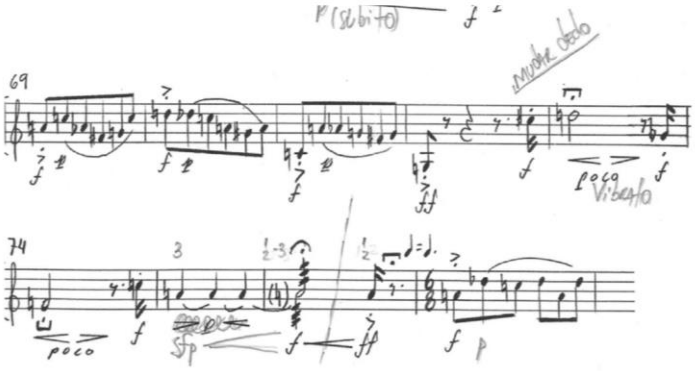


Figura 5: Compassos 69-77 da segunda versão, por Leonardo Martinelli.

3. Considerações finais

A pesquisa em prática colaborativa na música cresce gradativamente tanto no Brasil quanto no exterior. Observa-se nessas pesquisas que essa prática é uma maneira eficaz de se fazer música, tanto do ponto de vista do compositor quanto do intérprete. Ambos, possuem papeis importantes nas práticas musicais e o trabalho em conjunto enriquece as o trabalho dos dois. Autores como Lukas Foss, Catarina Domenici, Vinko Globokar, dentre outros, trazem reflexões assertivas acerca da prática colaborativa na música, suas vantagens e desvantagens.

Especificamente no presente trabalho, de acordo com o compositor Leonardo Martinelli, é interessante quando se tem a informação sobre quem irá tocar suas composições, antes mesmo de finalizá-las. Afirma que, com a colaboração com o intérprete ma concepção da obra, o compositor pode também atuar no momento de preparação da *performance*. Da

parte do intérprete, participar do processo composicional desde a ideia inicial é muito enriquecedor, pois é possível conhecer diversas questões extra-partitura, que habitualmente não se conhece somente lendo uma partitura finalizada..

Por fim, vale frisar que a relação compositor/intérprete na obra *O Chamado do Anjo* obteve bons resultados e permitiu que compositor conhecesse a visão do intérprete e vice-versa. Após a estreia da obra, foi realizada siua gravação audiovisual, sendo anexada à dissertação de mestrado de um dos autores.

Referências:

AZEVEDO, Pedro Santos de. *A relação compositor/intérprete*: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra O Chamado do Anjo de Leonardo Martinelli. 183f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Unicamp, UNICAMP, Campinas, 2017.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *OPUS*, Rio de Janeiro, v.5, n.5, p. 48-75, 1998.

————; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. IN: SIMPOM, 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM 2012*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 121-168.

CONTRALUZ. Marcus Siqueira (Compositor). São Paulo: Selo Sesc, 2013. Compact Disc.

DAMBLY, Tom. *Sequenza X comes full circle*: a performance and masterclass in Los Angeles. Disponível em: http://old.trumpetguild.org/news/08/0813cassoneberio.html. Acesso em: 26/abr/16.

DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.

ISHIZAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio Crispim. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 71-102, 2013.

LOPES, Maico Viegas. Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento. IN SIMPOM, 1, 2010, Rio de Janeiro – RJ. *Anais do SIMPOM I 2010*. Rio de Janeiro – RJ: UNIRIO, 2010, p. 827-836.

————. *A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento*. 133f. Tese (Doutorado em música). Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

RADICCHI, Joana Monteiro; ASSIS, Ana Cláudia de. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. IN: ABRAPEM, 2, 2014, Vitória - ES. *Anais do II ABRAPEM 2014*. Vitória – ES: UFES/FAMES, 2014, p. 202-210.

RONQUI, Paulo Adriano. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. 231f. Tese (Doutorado em música). Instituto de artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

SMITHERS, Don. Bach, Reiche and The Leipzig Collegia Musica. *Historic Brass Journal*, New York, v. 2, n. 1, p. 1-51, 1990.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135- 146, 2013.

SULPÍCIO, Carlos Afonso. *Transformação e formação da técnica do trompete*: de Monteverdi a Stockhausen. 193f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2012.

TARR, Edward. *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988.

Softwares Livres a Serviço da Performance Musical

Walmir de Almeida Gil
Instituto de Artes (IA - UNICAMP) – giltrp@globo.com

José Fornari
Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS – UNICAMP) - tutifornari@gmail.com

Resumo: O uso da tecnologia computacional, como ferramenta para a análise, performance e composição musical, traz resultados que beneficiam músicos profissionais, professores e estudantes de música. Tradicionalmente os dispositivos solicitados a um estudante de música, além do seu instrumento são: um metrônomo, um afinador e um gravador. Tais dispositivos são de relevância indiscutível para um estudante ou mesmo para um músico profissional e não podem ser subestimados. O presente artigo pretende descrever alguns *softwares* e hardwares que promovem consideráveis benefícios no desenvolvimento de habilidades musicais.

Palavras-chave: *Software* livre. Performance musical. Composição musical.

Free *Software* for the Musical Performance

Abstract: The use of computer technology, as a tool for the analysis, performance and musical composition, bring results that benefit from professional musicians, music students and teachers. Traditionally the devices required to a music student, beyond your instrument are: a metronome, a tuner and a tape recorder. Such devices are of undisputed importance for a student or even a professional musician and cannot be underestimated. This article will describe some *software* and hardware that promote considerable benefits in the development of musical skills.

Keywords: Free *software*. Musical performance. Musical composition.

1. Introdução

Dispositivos tecnológicos padrões, tais como metrônomo, gravador e afinador; que continuam a ser utilizados contemporaneamente no estudo musical, são frutos da tecnologia, a qual sempre esteve presente na prática, construção, restauração e manutenção de instrumentos musicais. Não é pretensão deste artigo exaustivamente tratar e contrastar as tecnologias existentes a serviço da música, mas sim descrever algumas das novas tecnologias digitais disponíveis no mercado, onde muitas são gratuitas, e que tem por finalidade servir a música em

todos os seus campos de atuação. Atualmente, encontramos uma grande variedade de aplicativos, *softwares*[1] e *hardwares*[2], que auxiliam músicos profissionais, compositores, arranjadores, estudantes e professores a atingir ou a concretizarem seus objetivos com maior eficiência. O presente artigo aponta algumas das mais importantes ferramentas de fácil acesso e manipulação, bem como a utilização e os benefícios que podem vir a contribuir para o campo musical.

2. Tecnologia na música

É importante deixar claro que a história da tecnologia não se remete apenas a uma descrição sucessiva dos produtos e objetos descobertos por artesões ou engenheiros, mas também à progressão social que ora favorecia, ora prejudicava, o esforço humano em desenvolver seus artefatos e modificar o mundo ao seu redor.

Tecnologia é uma palavra de raiz grega e pode ser entendida como algo "feito com as mãos" (do grego τεχνη — "técnica, arte, ofício" e λογια — "estudo"). No entanto, uma definição cabal desta palavra é difícil de ser estabelecida tendo em vista que, ao longo da história, o conceito tecnologia vem sendo interpretado de diferentes maneiras, por diferentes pessoas, embasadas em teorias muitas vezes divergentes e dentro dos mais distintos contextos sociais (GAMA, 1987).

Segundo o artigo *Tecnologia: buscando uma definição para o conceito*, a tecnologia incorpora um conjunto estruturado e organizado de diferentes conhecimentos científicos, empíricos e intuitivos. Possibilitando por sua vez a reconstrução constante do espaço das relações humanas (VERASZTO, 2008).

Voltando ao ponto central do presente artigo, que é tratar sobre alguns benefícios musicais trazidos com o avanço tecnológico, tomemos como exemplo, a figura do Arranjador. Exceto alguns privilegiados, que ouviam todo o arranjo em sua mente, antes mesmo de fazerem a notação musical no pentagrama, tais como o Maestro Ciro Pereira[3], o Maestro Luiz Arruda

Paes[4] entre outros, estes profissionais podiam não necessitar de alguns aparatos tecnológicos que atualmente viabilizam a escuta parcial de trechos do arranjo enquanto este está sendo criado. Mesmo assim, estes profissionais somente poderiam ouvir seu arranjo se encontrassem músicos disponíveis para executa-los, em salas de ensaio, ou estúdios de gravação. Só então, o arranjador teria a noção exata do que havia escrito, sendo que em determinadas ocasiões era necessário fazer ajustes (o que, sem o auxílio de *softwares* editores de partitura, significava reescrever a grade musical).

Outra dificuldade, antes da ocorrência de recursos tecnológicos na música, era a criação da notação musical e separação das partes individuais. O arranjo só poderia ser escutado depois de copiado, tarefa geralmente realizada por um copista, quando não o próprio arranjador. Tal dificuldade era maior quando, por exemplo, havia a necessidade de alterar a tonalidade de um arranjo já copiado, composto para uma grande formação musical, como uma orquestra ou uma *big band*, no qual o trabalho consistia em acompanhar um cantor ou um solista.

Com o avanço tecnológico na virada do milênio é atualmente possível copiar ou mesmo fazer uma modulação em minutos para uma grande orquestra ou *big band*. Alguns *softwares* de notação musical, tais como *Finale, Encore, Notion*[5], possibilitam a escuta da obra que está sendo digitalizada, permitindo ao compositor ou arranjador, fazer correções, alterar frases ou notas musicais.

Na área de gravação em estúdios, o avanço tecnológico trouxe o aumento do número de canais para gravação, possibilitando com isso dividir a gravação em seções, gravando separadamente a seção rítmica, os sopros, as cordas, o coral, o solista (ou voz). Posteriormente, por volta da década dos 1980s, surgiu a tecnologia digital, que alterou o processo de gravação (de analógica para digital)[6], bem como trouxe avanços impares como a possibilidade de compactação de arquivos de áudio, realização de cópias sem perda, processamento e manipulação digital do som, distribuição em tempo real e métodos de identificação e proteção dos arquivos de áudio digital.

3. *Softwares* Livres x *Softwares* Proprietários

Hoje em dia, em todas as áreas de atuação, tem-se a existência de ferramentas de *software* livre e também ferramentas de *software* comercial, ou proprietária. *Software* livre é o termo original primordialmente embasado no princípio da liberdade de acesso à informação. Os *softwares* livres permitem que o usuário os modifique, distribua e os utilize livre e gratuitamente. *Software* proprietário, por outro lado, é aquele que foi desenvolvido por uma empresa que detém os seus direitos autorais e comercializa sua licença. Os direitos de utilização, distribuição e modificação não são livres, mas controlados por lei de proteção intelectual.

Segundo a *Free Software Foundation* (FSF), uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1985 por Richard Stallman, considerado o "pai" do *software* livre; este "tem em conta a liberdade de expressão e não o lucro. Por isso, um usuário que faça modificações no programa pode dar a toda a comunidade a possibilidade de se beneficiar das mudanças. Mas, caso queira cobrar pelo seu trabalho, tem essa alternativa."[7]. A fim de explicar melhor a distinção entre estas filosofias de desenvolvimento de *softwares*, a figura 1 apresenta um diagrama no qual é possível visualizar uma comparação entre os *softwares* livre (*free software*) e proprietário (*propiertary software*).

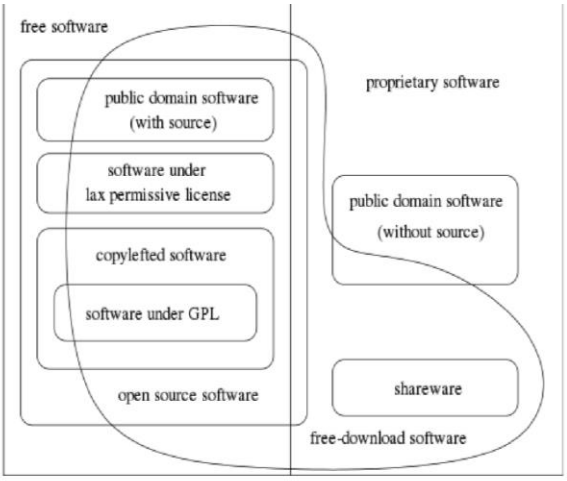


Figura 1: Diagrama de *Chao-Kuei*[8]

Nos dias atuais podemos encontrar uma ampla gama de *softwares* livre disponíveis para estudantes, educadores, performances e profissionais da música, e que rodam em todas os sistemas operacionais mais conhecidos (*Windows*, *Linux* e *Mac OSX*). Iremos a seguir apresentar algumas das ferramentas de *software* particularmente relevantes para o autor deste artigo, pela sua eficácia no auxílio ao estudo e prática musical.

3.1 Audacity

O *Audacity*[9] é considerado um dos melhores *softwares livre* de edição de áudio. Este possui recursos avançados de gravação, edição, processamento e síntese sonora, estendendo seu uso a profissionais, pesquisadores e estudantes. Sendo um *software* livre e gratuito possui uma interface gráfica intuitiva, com versões para *Windows*, *Linux* e *Mac OS X*. Na interface deste *software* encontram-se as ferramentas necessárias para a edição de áudio. Sua utilização como editor o coloca como um das melhores ferramentas de áudio, por sua facilidade na realização de cortes, mixagem e alteração da velocidade de reprodução com ou

sem mudança da tonalidade, tornando-se com isto de grande conveniência para o músico (que pretende realizar uma transcrição musical).

No quesito de análise, o *Audacity* oferece recursos que possibilitam um maior detalhamento dos seus arquivos de áudio, inclusive através de um espectrograma que permite visualizar frequências componentes do sinal, bem como a avaliação de contraste que permite diferenciar vozes prioritárias. A figura a seguir mostra um exemplo da interface gráfica típica do Audacity:

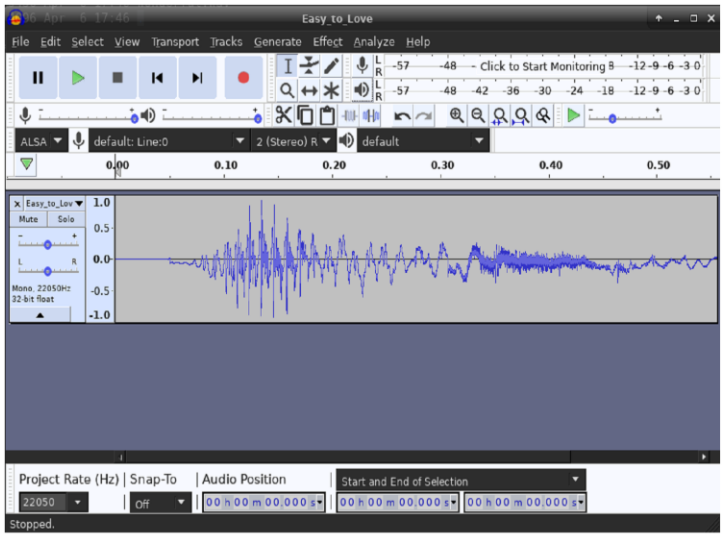


Figura 2: Interface do Audacity[10]

3.2 MuseScore

O *MuseScore* é um editor de notação musical. Este é também um *software* livre com uma interface gráfica de fácil entendimento, e possui versões para Windows, Linux e Mac OS X (disponibilizado em mais de 40 idiomas, inclusive o Português). Com o *MuseScore* é possível importar e exportar partituras em formato MIDI, PDF, imagem, Music XML além da

capacidade de edita-las, possibilitando também a composição ou orquestração desde apenas um instrumento (como demonstrado na figura 3) até a composição ou arranjo de uma grande formação instrumental.

A grande vantagem do *MuseScore* em relação aos outros dois dispositivos de grande utilização no meio musical; *Finale*[11] e *Sibelius*[12], e que por sua vez são *softwares* proprietários é que, além da questão do custo e do idioma (*Finale* e *Sibelius* são em Inglês) o *software* comercial tem normalmente a filosofia impor e manter uma curva de aprendizagem para o usuário a fim de que este não se sinta motivado e troca-la (uma vez que este usuário teria que despender uma grande quantidade de tempo para aprender a utilizar o novo *software*).

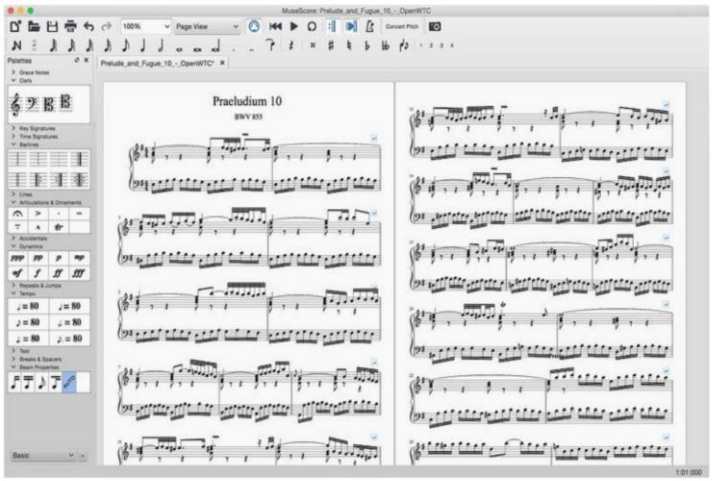


Figura 3: Interface do *MuseScore 2.0*[13]

A figura 4 apresenta um solo transcrito no *software* comercial Notion[14] antes do autor principal tomar conhecimento da existência do *Musescore.* Posteriormente a versão final desta transcrição foi realizada no *Musescore*, onde o arquivo utilizado no Notion foi exportado, no formato XML (*Extensible Markup Language*) do *Notion* para o *Musescore*. Desse modo,

percebe-se que existem protocolos (como o XML) que permitem a integração de ferramentas livres e proprietárias.

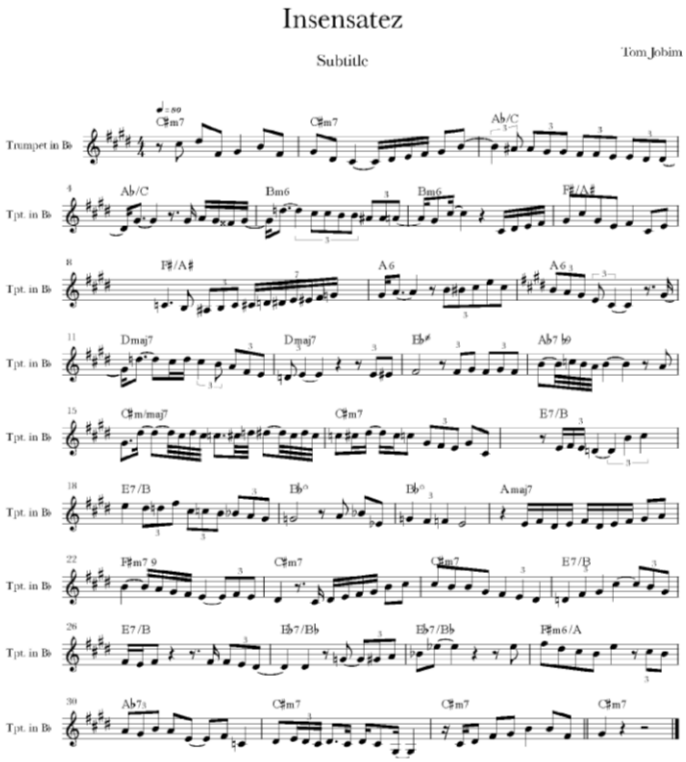


Figura 4: Solo transcrito no *software* Notion da música "Insensatez" e posteriormente exportado para o MUSESCORE através do formato XML.

O *Notion* é um aplicativo para *tablet* (*iPad*) normalmente utilizado para reprodução e editoração musical, sendo de grande utilidade e conveniência por se tratar de uma ferramenta de criação musical fácil de usar (sendo que o *MuseScore* recentemente também lançou uma versão gratuita para *iPad*, disponível na *Apple Store*). Com este aplicativo é possível compor,

editar e reproduzir. Partituras musicais O áudio é executado pela Orquestra Sinfônica de Londres gravado na forma de samples (amostras digitais) no *Abbey Road Studios*. A ilustração mostrada na figura 5 apresenta a interface gráfica do *Notion*.

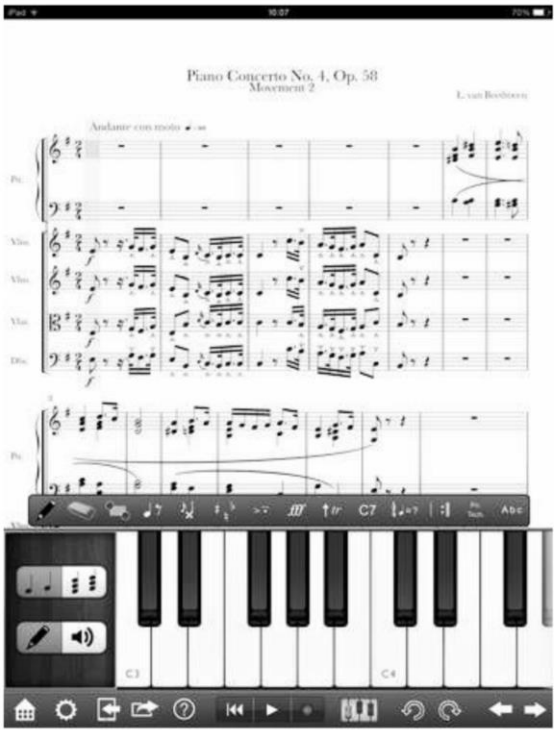


Figura 5: Notion para IPad.[15]

3.3 IReal Pro[16]

Este é um *software* proprietário, disponível para *smartphones* e *tablets* rodando *Apple iOS* e *Android*, que está sendo citado no presente artigo por ser de grande valia para a toda a classe musical. O autor principal do presente artigo vem utilizando este *software* em salas

de aula e também para sua prática pessoal de treinamento musical. Com o *IRealPro*, o músico tem a possibilidade de tocar e escolher o acompanhamento desejado e com isto melhorar suas habilidades como improvisador ou interprete. Este *software* vem com mais de cinquenta exercícios para a memorização de escalas e acordes, sua biblioteca contém vários estilos como: jazz, samba, bossa-nova, boleros e outros estilos, que por sua vez são executados com uma sessão rítmica próxima da real. Outras vantagens deste aplicativo são: transposição para todos os tons, um repertório com mais de duas mil músicas, importação de musicas do fórum, permitindo a possibilidade de criar ou mesmo editar músicas ou uma *playlist*, com o *IReal Pro* é possível exportar em *JPEG*, *PDF* ou *MusicXML* possibilitando também a exportação de áudio in *WAV*.

4. Considerações

Este artigo pretendeu descrever, sob a perspectiva de um músico profissional (o autor principal) a importância que o desenvolvimento tecnológico trouxe para a comunidade musical, deixando claro que, no campo da arte musical, todos podem se beneficiar com os recursos tecnológicos aplicados à música, seja: um iniciante, professor, profissional, arranjador, compositor, solista, maestro ou até mesmo um grande artista.

Os *softwares* proprietários aqui citados, apresentam uma vantagem sobre os *softwares* livres, por serem mais completos e possuírem mais recursos tecnológicos. Por outro lado, os *softwares* livres, são facilmente adquiridos, tem uma curva de aprendizado mais coerente e, em geral apresentam a possibilidade de serem modificados por usuários mais avançados, no ramo da computação. Para a transcrição do solo ilustrado neste artigo, o autor principal utilizou o *Notion* por não ter conhecimento de outra ferramenta com preço razoável ou mesmo sem custo que pudesse realizar tal tarefa. Quanto ao *IReal Pro,* o autor utiliza este *software* com frequência, pois, até onde se sabe, ainda não foi criado um *software* livre para small device contendo propriedades similares.

Com uma maior divulgação dos *softwares* de edição musical e das múltiplas ferramentas computacionais disponíveis para o meio musical, pode-se inferir que uma futura mudança de atitude na classe musical, através da troca de experiências, para a maior utilização de ferramentas de *software* livre, resultando assim em benefício para todos. A tecnologia presente em nossas vidas permite a troca de experiências entre músicos, pesquisadores, estudantes e desenvolvedores. A cada dia, mais profissionais envolvidos com a educação musical concordam que a tecnologia tem se tornado o ponto central de suas aulas, vindo a ser não um competidor mas aliado na sua didática e na aquisição de conhecimentos pertinentes pelos alunos.

Referências

Farias da Cruz, J. C. (2014) "*Software* de edição de partituras na educação musical, Associação Brasileira de Educação Musical", São Luis.
Gama, R. A. (1987) "Tecnologia e o Trabalho na História", *Nobel Edusp* (Livraria Nobel S.A. e Edusp), São Paulo.
Veraszto, E. *et al.* (2008) "Tecnologia: Buscando uma definição para o conceito", PRISMA.COM, n. 7. Disponível em: < http://revistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/view/681/pdf >. Acesso em: 08 fev. 2019.
STALLMAN, R., "Free Society: Selected Essays of Richard M Stallman", Free *Software* Foundation. Disponível em: < https://www.gnu.org >. Acesso em: 08 fev. 2019.

---

[1] Sequência de instruções escritas para serem interpretadas por um computador com o objetivo de executar tarefas específicas. Disponível em: < http://www.significados.com.br >. Acesso em: 07 jul. 2015.

[2] Formado pelos componentes eletrônicos, como por exemplo a parte física de um computador, circuitos de fios e luz, placas, utensílios, correntes, e qualquer outro material em estado físico, que seja necessário para fazer com o que computador funcione). Disponível em: < http://www.significados.com.br >. Acesso em: 07 jul. 2015.

[3] Cyro foi um dos criadores da Jazz Sinfônica, onde também foi maestro. Trabalhou com Migliori em trilhas sonoras como a do filme "O Cangaceiro" (apesar de não aparecer nos créditos) e viveu intensamente a música na era do rádio e, depois, com o advento da televisão, em festivais. Na Record, era quem comandava a orquestra durante os festivais que revelaram Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto Carlos e Jair Rodrigues. Também atuou no programa "O Fino da Bossa", com Elis Regina e Jair Rodrigues. Disponível em: < http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/06/morre-o-maestro-cyro-pereira-aos-81-anos-em-sp.html >. Acesso em: 07 jul. 2015.

[4] Instrumentista. Arranjador. Regente. Compositor. Estudou com Carmen Strazzeri (piano) e João Sepe (teoria e harmonia), complementando sua formação com Osvaldo Lacerda e Hans Joachim Koellreutter. Estudou no Colégio Mackenzie. Considerado um dos grandes arranjadores de São Paulo. Disponível em: < http://www.dicionariompb.com.br/luis-arruda-paes/biografia >. Acesso em: 07 jul. 2015.

[5] *Softwares* proprietários nos quais é possível compor e editar de partituras, utilizados por músicos profissionais e amadores, com versão para *Mac OS* e *Windows*.

[6] Analógico - Que mensura uma grandeza ou demonstra valores de maneira contínua e linear: relógio cujo funcionamento é analógico. Digital - Que se relaciona ou tem a ver com os dedos ou dígitos. Que é produzido pelos dedos: impressões digitais. Diz-se da representação de informações ou de grandezas físicas por meio de caracteres, números, ou por sinais de valores discretos. Diz-se dos sistemas, dispositivos ou processos que empregam tal modo de representação discreta; por oposição a analógico. Disponível em: < http://www.significados.com.br >. Acesso em: 08 fev. 2019.

[7] Disponível em: < http://www.significados.com.br/software-livre/ >.Acesso em: 08 fev. 2019.

[8] Disponível em: < https://www.gnu.org >. Acesso em: 08 fev. 2019.

[9] O audacity é um *software* livre, desenvolvido por um grupo de voluntários e é distribuído nos termos da licença GNU General Public License(GPL). Para saber mais sobre a comunidade que desenvolveu este *software* bem como fazer seu download, visite o site:http://audacity.sourceforge.net

[10] Disponível em: < https://www.audacityteam.org/ >. Acesso em: 08 fev. 2019

[11] *Software* para edição de partituras, desenvolvido pela MakeMusic, disponíveis para Mac OS X e Windows.

[12] *Software* para edição de partituras produzido pela AVID, possuindo versões para Mac OS X e Windows, importa MusicXML e MIDI e exporta como imagem PDF e outros.

[13] Disponível em: < https://musescore.org >. Acesso em: 08 fev. 2019.

[14] Disponível em: < https://www.presonus.com/products/Notion >. Acesso em: 08 fev. 2019.

[15] Disponível em: < https://itunes.apple.com/br/app/notion/id475820434?mt=8 >. Acesso em:08 fev. 2019.

[16] Disponível em: < http://irealpro.com >. Acesso em: 08 fev. 2019.

Pôsteres

A influência da participação do intérprete no processo de composição musical: uma proposta de análise dessa relação

Adenilson Roberto Telles - Unicamp
adenilsontelles@yahoo.com.br
Paulo Ronqui - Unicamp
pauloaronqui@gmail.com

Resumo: Este pôster apresenta parte da pesquisa de Mestrado (em andamento) de um dos autores e tem como objetivo avaliar a influência da participação do intérprete no processo de composição de uma obra musical, especificamente nas obras encomendadas para Rodrigo Lima e Marcus Siqueira.

Palavras Chave: Rodrigo Lima, Marcus Siqueira. Música Contemporânea. Trompete modern. Técnica expandida.

Concursos internacionais para trompete no século XXI: listagem e reflexão sobre o repertório exigido

Érico Fonseca
UFOP – erico.fonseca@ufop.edu.br
Paulo Ronqui
Unicamp - pauloaronqui@gmail.com

Resumo: Este artigo estabelece uma listagem e uma breve reflexão sobre as essenciais obras exigidas nos principais concursos internacionais para trompete ao longo das duas primeiras décadas do século XXI (com exceção de obras estreadas nessas competições). Para este fim, realizou-se a análise dos editais através do software de pesquisa qualitativa NVivo. O propósito é o de informar e o de proporcionar uma reflexão sobre o repertório levantado, uma vez que as ponderações aqui apresentadas poderão auxiliar os estudantes e os professores do instrumento, atuantes no Brasil ou exterior, a cerca das obras listadas.

Palavras-chave: Trompete. Repertório. Concursos internacionais

Estratégias de estudo e planejamento para um recital de trompete: uma revisão bibliográfica

Gerson Frances do Amaral
SEDUC/GO – gersonajna@hotmail.com

Resumo: Esse artigo é recorte de uma pesquisa em andamento que discorre sobre o planejamento e preparação para a performance de um recital de trompete, que vai do aquecimento diário, passando pelo estudo técnico e expressivo, até a apresentação final (recital). Praticamente todo o preparo para a performance se dá de maneira individual, mesmo que esse músico tenha o acompanhamento de um professor, sendo esse encontro uma vez por semana. Como será organizada a rotina de trabalho, da preparação a performance final? A elucidação do problema apresentado se dará entre a fundamentação teórica estabelecida e as entrevistas. Esse trabalho tem como objetivo principal uma revisão bibliográfica acerca de toda essa preparação e planejamento. Em uma conclusão parcial, entendo que o andamento, como também o futuro fechamento dessa pesquisa irá corroborar para o trabalho de performance da área dos metais e principalmente para o trompetista na sua atuação direta no trabalho como performer.

Palavras-chave: Trompete. Performance. Preparação. Planejamento. Recital.

Encontros internacionais da ABT – associação brasileira de trompetistas: contribuições para o campo de formação na performance musical

Ítalo Rômulo de Holanda Ferro
Universidade Federal da Bahia – ítalo.ferro@ufca.edu.br
Heinz Karl Novaes Schwebel
Universidade Federal da Bahia – heik02@gmail.com

Resumo: Os escritos contidos aqui neste trabalho apresentam de forma inédita um escopo sobre uma pesquisa de tese que tem como objeto de estudo a ABT – Associação Brasileira de Trompetistas. A ABT traz a cada ano para seus encontros artistas importantes do Trompete, tanto do Brasil quanto de outros países e nesse sentido, a referida pesquisa tem como principal objetivo contextualizar toda a história dos eventos da ABT ao longo de treze anos (2008-2021) e poder apresentar as contribuições pedadógicas que essa associação proporcionou para o campo de formação na performance musical do trompetista brasileiro. O intuito principal aqui neste estudo é de apenas apresentar com brevidade como a pesquisa está sendo desenvolvida.

Palavras-chave: ABT. Trompetistas. Trompete. Performance Musical.

11º Encontro Internacional de TROMPETISTAS
O TROMPETE SUL-AMERICANO

Sugestão de estudos melódicos para trompete baseados em Dobrados: uma possibilidade de prática de ensino em bandas de música

Marcos José Ferreira Rodrigues
Universidade Federal da Bahia
marcosferreiratrompete@gmail.com

Resumo: O presente trabalho consiste em descrever sobre a pesquisa em andamento no mestrado profissional da Universidade Federal da Bahia a respeito da elaboração de um roteiro de estudos melódicos para trompete, em nível intermediário, baseados nas estruturas musicais de Dobrados. A metodologia utilizada nesta pesquisa constitui-se de 6 etapas: *(1)* revisão bibliográfica de artigos, dissertações e teses publicadas sobre o ensino de música em bandas e também sobre o ensino de trompete no Brasil; *(2)* identificação e seleção de quais conteúdos de teoria musical, variações rítmicas, melódicas e técnicas específicas de trompete seriam relevantes trabalhar com os alunos no nível intermediário; *(3)* encontrar e selecionar nos acervos físicos e virtuais das bandas Dobrados que possuem os conteúdos de teoria musical identificados na etapa anterior; *(4)* elaborar o roteiro de estudos melódicos com os mesmos parâmetros pedagógicos do método *Da Capo; (5)* experimentação concreta dos exercícios elaborados, aplicando-os nas aulas de trompete em bandas; *(6)* análise e discussão dos resultados obtidos afim de realizar as possíveis alterações e adaptações que eventualmente surgirão à medida que o roteiro de estudos for aplicado na aulas. O trabalho se justifica por apresentar uma boa alternativa para o aprimoramento técnico dos alunos de trompete nas bandas de música e acredita-se que ela possa abrir campo para futuros estudos relacionados as metodologias de ensino de trompete no Brasil.

Palavras chave: Ensino de trompete. Bandas de música. Dobrados.

Método de relaxamento e concentração para trompete

Tiago Viana de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e-mail:tvianadefreitas@yahoo.com.br

Resumo: Sendo o fator psicológico uma variável importante na atividade musical, níveis excessivos de ansiedade podem influir negativamente na performance em si. Sintomas psicológicos e físicos relacionados a ansiedade na performance musical (APM) podem ser sentidos durante o processo de estudos ou durante a performance do trompetista. Existem diversas práticas e estratégias que auxiliam os músicos no controle da APM: técnicas de respiração, posturas que trazem relaxamento muscular, meditação, entre outras. Através da pesquisa destas práticas utilizadas para se desenvolver uma boa respiração, relaxamento e concentração, está em desenvolvimento um método que propõe melhorar o desempenho artístico dos músicos trompetistas. O foco do trabalho é na ansiedade na performance musical e suas implicações no processo respiratório exigido para a produção de som no trompete. O presente projeto sistematiza estratégias para lidar com a ansiedade na performance musical, desenvolvendo um método prático voltado aos músicos trompetistas, auxiliando para que estejam num bom nível de sua concentração e relaxamento durante os estudos e também durante a performance. Será um método prático escrito em língua portuguesa, que contará com o auxílio de ilustrações e partituras para explicar a execução de alguns exercícios.

Palavras-chave: Método para trompete. Ansiedade na performance musical. Trompete.

Submissões Artística

Duettô

Nico Assumpção – Paca Tatú, Cotia Não

Luiz Alves (trompete e flugelhorn)

Jackson Santos (tuba)

Gerson Amaral

Estércio Marquez Cunha – Música para Trompete solo

Gerson Amaral (trompete)

Marcelo Rocha Quinteto

On the Foot Peg" - Márcio Montarroyos

Marcelo Rocha (trompete)

Bruno Cabral (saxofone tenor)

Isac Rodrigues de Almeida (piano)

Théo Fraga (baixo)

Paulo Vicente (bateria)

Michel Machado

J. B. G. Neruda (1711-1776) – Concerto para Trompete (redução para Piano) – Allegro

Diego Calderoni – Color in the mute

Michel Machado (trompete)

Luciana Gastaldi (piano)

Paulo Miguel Jr.

Grupo Chorando na Serra

Rafael Marinho – Chorango

Silvério Pontes – Antiguinho

Nélio de Mesquita – Um Choro Pra Cidade Bonita

Paulo (trompete)

Gabriel (violão 7 cordas)

Renato (cavaquinho)

Carlos (tantan)

Everton (pandeiro)

11º Encontro Internacional de TROMPETISTAS

O TROMPETE SUL-AMERICANO