



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE

**ESTUDOS TÉCNICOS: SUGESTÕES DE TÓPICOS PARA A ROTINA
DIÁRIA DE TROMBONISTAS**

**Salvador
2015**

DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE

**ESTUDOS TÉCNICOS: SUGESTÕES DE TÓPICOS PARA A ROTINA
DIÁRIA DE TROMBONISTAS**

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical-Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva

Salvador
2015

L533 Leite, Diego Ramires da Silva
Estudos técnicos: sugestões de tópicos para a rotina diária de trombonistas [manuscrito] / Diego Ramires da Silva Leite. – 2015.
88 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2015.
Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva.

1. Instrumentos Musicais - Trombone. 3. Música - Estudos Técnicos. I. Título.

CDD 788.93

DIEGO RAMIRES DA SILVA LEITE

**ESTUDOS TÉCNICOS: SUGESTÕES DE TÓPICOS PARA A ROTINA
DIÁRIA DE TROMBONISTAS**

Trabalho de conclusão final apresentado ao programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical – Interpretação.

Aprovado em 30 de junho de 2015.

Lélio Eduardo Alves Silva – Orientador _____
Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Celso José Rodrigues Benedito _____
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Fernando Diego Rodrigues dos Santos _____
Mestre em Música pela Duquesne University, Geórgia, Estados Unidos.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

Neste espaço, gostaria de agradecer a todos que passaram por minha trajetória e de alguma maneira foram importantes não apenas profissionalmente, mas também em minha construção como cidadão, ser humano, na pessoa que sou hoje.

Em especial, gostaria de agradecer a minha esposa Samanta pelo apoio e incentivo dado durante estes três semestres de duração do curso Mestrado Profissional em Música.

Aos meus pais Luiz Fernando e Genanci por me possibilitarem todo o estudo que tive acesso, além de apoio, incentivo e também por me acompanharem nesta trajetória.

Aos meus queridos professores de Trombone, José Eloy da Silva, Julio Cezar Rizzo, Rodrigo Faria e Darcio Gianelli, por me ouvirem tocar por diversas vezes e com paciência corrigiram-me por mais vezes ainda. Sou muito grato a vocês pelo trombonista que sou atualmente e espero melhorar ainda mais.

Ao professor Lucas Robatto por seu empenho na coordenação do Mestrado Profissional em Música e por suas aulas de Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical, onde adquiri muito conhecimento sobre artigos, papers, textos e sobre outros olhares da performance musical.

Aos colegas do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria que aceitaram e possibilitaram meu afastamento para que eu pudesse frequentar o curso de Mestrado.

Ao meu estimado orientador Dr. Lélío Eduardo Alves pelas incontáveis horas de orientações, conversas, aulas, ensaios e conselhos durante todo o curso.

LEITE, Diego Ramires da Silva. Estudos Técnicos: Sugestões de tópicos para a rotina diária de trombonistas. 88 f. 2015. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

A execução de uma música ou melodia em um instrumento musical é uma atividade que requer um grande preparo prévio por parte do intérprete. Sendo o estudo de exercícios de suma importância para a prática de músicas dentro das mais variadas formas e estilos musicais, é fundamental atentarmos a escolha de nossos exercícios técnicos de prática diária. Para que tenhamos um melhor aproveitamento dos mesmos, o presente trabalho pretende apresentar o olhar de diversos trombonistas e pesquisadores sobre os fundamentos técnicos do trombone, assim como apresentar o memorial de minhas experiências vivenciadas, relatórios das práticas supervisionadas e o artigo apresentado em eventos durante o curso.

Palavras-chave: música, trombone, texto, rotina diária de estudos

ABSTRACT

This Performing a song or melody in a musical instrument is an activity that requires a lot of prior preparation by the interpreter. And the study of paramount importance exercises to practice music in the most varied forms and musical styles , it is essential atentarmo us choosing our technical exercise daily practice. In order to have a better use of them , this paper aims to present the look of many trombonists and researchers on the technical fundamentals of the trombone, as well as present the memorial of my life experiences , the supervised practice reports and the paper presented at events during the course.

Keywords: music, trombone, text, daily routine studies

SUMÁRIO

1	MEMORIAL	4
2	INTRODUÇÃO AO PRODUTO FINAL	12
3	TÓPICOS PARA ROTINA DIÁRIA DO TROMBONISTA	13
3.1	RESPIRAÇÃO.....	13
3.2	VIBRAÇÃO LABIAL.....	18
3.3	NOTAS LONGAS.....	22
3.4	COLUNA DE AR.....	24
3.5	ARTICULAÇÕES.....	26
3.5.1	Destacado.....	26
3.5.2	Ligado.....	28
3.6	FLEXIBILIDADE.....	31
3.7	MOVIMENTAÇÃO DE VARA.....	35
3.8	ESCALAS E ARPEJOS.....	40
3.9	REGISTROS EXTREMOS.....	45
3.10	INTERVALOS.....	49
3.11	ESTUDOS MELÓDICOS.....	52
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O PRODUTO FINAL	54
	REFERÊNCIAS	55
5	ARTIGO	56
6	RELATÓRIOS	56
	APÊNDICE A – Artigo apresentado no III Simpósio Científico da ABT	57
	ANEXO A – Relatório da disciplina Oficina de Prática de Banda 2014.1	71
	ANEXO B – Relatório da disciplina Oficina de Prática Camerística 2014.1	73
	ANEXO C – Relatório da disciplina Oficina de Prático Técnico- Interpretativa 2014.1	75
	ANEXO D – Relatório da disciplina Oficina de Prática de Banda 2014.2	77
	ANEXO E – Relatório da disciplina Oficina de Prática Camerística 2014.2	79
	ANEXO F – Relatório da disciplina Oficina de Prático Técnico- Interpretativa 2014.2	81
	ANEXO G – Relatório da disciplina Oficina de Prática de Banda 2015.1	83
	ANEXO H – Relatório da disciplina Oficina de Prática Camerística 2015.1	85
	ANEXO I – Relatório da disciplina Oficina de Prático Técnico- Interpretativa 2015.1	87

1 MEMORIAL

1.1 BREVE RELATO MUSICAL

As experiências que vivemos, assim como o meio em que nos situamos exercem grande influencia sobre o que seremos, nos moldam. Embora este não seja um fator único, decisivo e determinante (acredito que cada indivíduo é e será único mesmo que tenha exatamente os mesmos hábitos que outro) a probabilidade de pessoas que partilhem de um mesmo grupo de atividades coletivas serem mais “compatíveis” e sociáveis entre elas é mais alta do que com pessoas que não tem hábitos semelhantes ou não participam de um grupo homogêneo.

A sensação de tocar um instrumento musical, o tocar ou praticar coletivamente colabora com a formação dos sentidos musicais do músico de acordo com as ações do grupo em que ele está inserido, assim como as relações entre professor e aluno ou entre colegas de classe também tem este poder, o de ser bastante influente na construção do caráter e ideologias de um indivíduo.

Desde o início de meus estudos musicais participo de grupos musicais, onde as vivências com outros músicos, professores de instrumentos, regentes e maestros colaboraram na construção de minha bagagem pessoal e musical. A partir destas experiências procurei não absorver as ações que julguei serem ruins e assimilei as que julguei serem boas e importantes, até meu ingresso no curso de Mestrado Profissional em música da UFBA.

Durante meu curso de Mestrado Profissional em Música, participei de diversas atividades ao longo dos três semestres de duração do curso. Estas atividades foram por mim divididas em quatro grupos ou seções distintas apresentadas neste memorial: disciplinas da grade curricular do curso, recitais, participações em eventos e práticas supervisionadas. Relatarei com mais detalhes sobre as atividades realizadas dentro dos tópicos supracitados a fim de resgatar minhas memórias durante o curso de Mestrado Profissional.

1.2 DISCIPLINAS DA GRADE CURRICULAR DO CURSO

1.2.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Classifico esta disciplina como a disciplina teórica mais desafiadora e ao mesmo tempo empolgante, envolvente e instigante dentre as disciplinas teóricas que tive. Foram abordados temas que foram e estão sendo essenciais para minha formação e minhas performances. Agradeço ao professor Lucas Robatto pelos excelentes textos trazidos à sala de aula, assim como sua impecável organização no cronograma de aulas, material didático e tarefas.

Semanalmente, encontrávamos como o professor da disciplina a fim de debatermos sobre textos previamente anunciados e disponibilizados via armazenamento no aplicativo “dropbox”, a partir da segunda metade do semestre cada aluno passou a apresentar um resumo de cada texto para os demais, vindo em seqüência o debate e levantamento de reflexões e impressões acerca do tema proposto.

Como tarefa final, entreguei um artigo de 13 páginas no final do semestre, intitulado “A respiração adequada para a performance do trombone segundo os professores Wick, Kimball e Dijk”, artigo este que posteriormente tive a oportunidade de apresentá-lo durante o III Simpósio Científico da Associação Brasileira de Trombonistas em São João Del Rey, Minas Gerais.

1.2.2 MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL

Assim como na disciplina de Fundamentos Teóricos e práticos da Interpretação Musical, considero esta disciplina como de grande valia para a minha formação, pois tratou de temas completamente novos, ainda não visitados por mim. Durante o período de aulas, além de apresentações orais de textos sobre performance e debates sobre os mesmos, meus colegas e eu apresentamos um trabalho em conjunto (grande grupo com todos alunos da disciplina) que vislumbra sobre diferentes olhares de uma mesma performance, ou seja, uma mesma performance musical vista de diferentes ângulos.

Como tarefa final, desenvolvi um web site que contém trabalhos acadêmicos relacionados ao trombone e playbacks (arquivos de áudio) de peças para trombone e para piano. Este web site está disponível para visitação o endereço eletrônico <<http://trombonepiano.weebly.com/>>.

1.2.3 ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS

A disciplina de Estudos Bibliográficos e Metodológicos contribuiu para a elaboração de trabalhos acadêmicos. Nela, vi conteúdos relacionados à formatação de artigos, memoriais, relato de experiências, teses e monografias. Apresentei um trabalho sobre os diferentes tipos de pesquisa, aprofundando-me em pesquisas quantitativas e qualitativas e seus derivados, assim como suas características. Em suma, esta disciplina foi importante o entendimento de como organizar, formatar e construir um trabalho acadêmico e também a revisão, escolha e aplicação da bibliografia para produção do trabalho acadêmico.

1.2.4 ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Nesta disciplina prática realizei o estudo interpretativo de peças próprias para o trombone, música de câmara e quarteto de trombones, onde, através de ensinamentos e orientações do professor da disciplina pude aprimorar minhas práticas interpretativas, adequando assim o devido caráter e estilo às obras de diferentes nacionalidades e períodos da história da música.

1.2.5 PESQUISA ORIENTADA

A disciplina de pesquisa orientada foi o início da confecção do produto final desde trabalho acadêmico, que resultou também em uma apostila para rotina de estudos diários de trombonistas. Agradeço profundamente ao professor Lélío Alves pela paciência, disposição e muito boa vontade em sempre estar disposto a ler e reler os trabalhos independentemente de dia ou horário. Durante meus encontros com o professor orientador fui instruído na forma de abordagem do tema por mim escolhido, assim como na confecção e correção dos 4 trabalhos que compõe o Trabalho de Conclusão Final (TCF).

1.3 RECITAIS

Ao longo de três semestres cursando o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, realizei um total de 9 (nove) recitais na cidade de Salvador, sendo 3 (três) deles com a formação de trombone e piano e os 6 (seis) recitais restantes com a formação de coral de trombones com o grupo Bahiabones.

No primeiro recital de trombone e piano fiz o seguinte programa: E. Ewazen (Sonata), F. Martin (Ballade), C.M. Weber (Romance) e J. Siqueira (Três Estudos para Trombone Tenor). No segundo recital de trombone e piano apresentei: L. Bernstein (Elegy for Mippy II), H. Tomasi (Concerto), M. Duda (Gisele), H. Dutilleux (Choral, Cadence et Fugato) e E. V. Côrtes (Introdução e Desafio). Já no terceiro recital de trombone e piano fiz o seguinte programa: C. Santoro (Fantasia Sul América), B. Appermont (Colors for Trombone), A. Pryor (Thoughts of Love), P. Hindemith (Sonate) e G. Gagliardi (Cantos Nordestinos).

Os recitais com o coral de trombones Bahiabones constituíram-se de um repertório eclético, com estilos musicais contrastantes, mas principalmente com seu foco na música brasileira. Estes recitais ocorreram na reitoria e no auditório da Escola de Música da UFBA e tiveram em média 40 minutos de duração.

Apresentar recitais durante o curso de Mestrado Profissional foi primordial para meu crescimento artístico-musical, desenvolvimento em preparação e elaboração de programas de recitais, controle de ansiedade e nervosismo no palco, assim como a prática da música de câmara como o piano e com outros instrumentos.

Figura 1 – Pós recital da Classe de Trombones da UFBA, BA, 2014



1.4 PARTICIPAÇÕES EM EVENTOS

No decurso destes 3 semestres de duração do curso de Mestrado tive a oportunidade de participar de diversos eventos que foram de grande valia para construção de conhecimentos e experiências que hoje compõem minha formação acadêmica e artística, além de ver e ouvir músicos de renome nacional e internacional. Os eventos foram os seguintes:

- XX Encontro de Trombonistas da ABT (São João Del Rey – MG), onde participei apresentando um artigo, assistindo palestras e masterclasses e fazendo apresentações com o trio de trombones Bahiabones;

- I Simpósio de Trombones de Goiás (Goiânia – GO), onde participei apresentando-me com o trio de trombones Bahiabones;
- II Festival Internacional de Trombone da UNIRIO (Rio de Janeiro – RJ), onde participei apresentando-me com o trio de trombones Bahiabones;
- I Seminário em Práticas Interpretativas UFBA-UFRJ (Salvador – BA), onde participei assistindo palestras;
- Congresso Performa '15 – Encontros de Investigação em Performance (Aveiro – Portugal), onde participei assistindo palestras e fazendo apresentações com o trio de trombones Bahiabones;

Figura 2 – XX Encontro de Trombonistas da ABT – São João del Rey, MG, 2014 13



Figura 3 – I simpósio de Trombones de Goiás – Goiânia, GO, 2014



Figura 4 – Apresentação no museu de Aveiro durante o Congresso Performa'15 – Aveiro, Portugal, 2015



1.5 PRÁTICAS SUPERVISIONADAS

Realizei em meu curso de Mestrado Profissional três práticas supervisionadas em cada semestre de curso, logo, foram nove ao total, sendo elas: Prática de Banda, Prática Camerística e Prática Técnico-interpretativa. As Práticas de Banda foram realizadas quinzenalmente e com 3 horas de duração cada na Banda Marcial São João de Porto Alegre-RS, sendo supervisionadas e direcionadas por de gravações de vídeos apresentadas ao professor orientador. Os resultados destas práticas de banda estão disponíveis no web site Youtube por meio de apresentações da Banda Marcial São João durante eventos na copa do mundo de futebol da FIFA em 2014, assim como em desfiles e festivais de bandas e eventos beneficentes, todos postados.

Figura 5 – Apresentação da Banda Marcial São João em Porto Alegre, RS, 2014



As Práticas de Conjunto foram realizadas semanalmente com 2 horas de duração cada no coral de Trombones Bahiabones em Salvador-BA, sob orientação e supervisão presencial do professor orientador. Durante nossos encontros, pude aprimorar meu senso coletivo, trabalho de música de câmara, fraseado com outros instrumentistas e afinação.

Também tive a oportunidade de conhecer e praticar novas obras para a formação de coral de trombones, além de realizar recitais participando desta formação.

Já a Prática Técnico-interpretativa foi realizada através de ensaios-aula, juntamente com o piano sob a supervisão e orientação do professor orientador. Os encontros deram-se semanalmente com uma hora de duração cada, na Escola de Música da UFBA em Salvador-BA. Em razão desta prática, pude montar e realizar 3 recitais de trombone e piano com programas distintos, com peças que compõem repertório tradicional do trombone em âmbito mundial.

2 INTRODUÇÃO AO PRODUTO FINAL

A execução de uma música ou melodia em um instrumento musical é uma atividade que requer um grande preparo prévio por parte do intérprete. É comum músicos ouvirem comentários de familiares ou vizinhos a respeito das repetições constantes ou de melodias pouco conhecidas. Muitos destes ouvintes chegam a questionar porque não são tocadas músicas ao invés destes estudos chatos e repetitivos? Embora a atividade fim de um músico instrumentista seja interpretar músicas os profissionais utilizam muitas horas de sua carreira em estudos técnicos.

O estudo de exercícios técnicos é de suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento mais artístico, estilístico e musical. O fato de o estudante de trombone passar horas e horas a fio praticando o instrumento não garantirá que o mesmo seja um grandioso instrumentista, como diz Cavalcanti (2010):

A prática instrumental faz parte da rotina diária daqueles que desejam adquirir ou manter suas habilidades musicais. No entanto, não basta debruçar-se por tempo indeterminado em uma atividade específica, pois, a quantidade de horas acumuladas não garante por si só um ótimo desempenho. Uma performance instrumental bem sucedida depende também da forma como se conduz as sessões de prática, pois a qualidade deste momento pode interferir diretamente no desempenho do instrumentista (PEARCE, 2004, apud CAVALCANTI, 2010, p.75)

Ao escolhermos um determinado exercício é fundamental observarmos sua eficácia e a forma correta de praticá-lo, uma vez que a constante falta de tempo é um dos grandes problemas dos músicos. Passar horas “praticando o erro” é um problema maior que não praticar visto que para corrigir os erros “estudados” são necessárias muito mais horas de trabalho. Diante do exposto, o presente artigo pretende apresentar o olhar de diversos trombonistas e pesquisadores sobre os fundamentos técnicos do trombone.

O desenvolvimento deste trabalho está dividido em onze tópicos-fundamentos que julgamos serem primordiais e que devem ser praticados diariamente por todo e qualquer trombonista. Dentro de cada um dos onze tópicos são feitas exposições sobre os fundamentos abordados com comentários de diversos autores sobre a maneira de pensar, objetivos e resultados a obter-se com os exercícios além de como executá-los.

3 TÓPICOS PARA ROTINA DIÁRIA DO TROMBONISTA

3.1 RESPIRAÇÃO

Uma respiração completa segundo Dijk (2004), é composta de três passos combinados em um movimento fluente, onde, no primeiro passo a parte inferior do tórax é expandido para fora, a parte superior do tórax se projeta e há expansão do peito para fora. No segundo passo a parte baixa do abdômen é um pouco projetada para dar apoio e finalmente no terceiro passo o tórax é totalmente expandido em todas as direções, enchendo os pulmões com sua capacidade máxima.

Dijk (2004) diz que a respiração pela boca é a forma mais utilizada durante a execução de um instrumento de sopro, mas que muitas vezes é aconselhável respirar pelo nariz durante exercícios respiratórios. Para melhorar o entendimento de como deve ser a sensação ao respirar pela boca, o autor sugere que o instrumentista tente respirar pela boca com os dedos próximos a garganta e observar os movimentos feitos por ela, ressaltando que isto poderá lhe causar problemas para ao tocar seu instrumento, sendo esta uma sensação e prática errada e desaconselhável. Dentro da mesma sugestão Dijk (2004) diz para o instrumentista respirar pelo nariz, desta maneira não irá notar qualquer movimento em sua garganta e poderá muito mais relaxadamente fazer respirações longas e profundas.

Dijk (2004) alega que é de grande importância respirar pelo nariz o mais silenciosamente possível e o que o objetivo de sua supracitada sugestão é transferir a sensação de relaxamento da respiração através do nariz para respirar pela boca, sendo que, ele mesmo utiliza-se da respiração pelo nariz, em combinação com a respiração pela boca regularmente durante concertos ou outros momentos sensíveis ao estresse para garantir que sua respiração fique relaxada. Tratando propriamente de como respirar, o autor aponta exercícios que segundo ele devem ser realizados para certificar-se que o executante está sentindo sua respiração realmente relaxada, como se estivesse apenas falando sem qualquer tensão na voz, sentindo-se no controle da situação.

Em seu trabalho, Wick (2011) trata de questões físicas e fisiológicas sobre a respiração. Fala que a garganta deve estar sempre aberta e relaxada, os pulmões como um jarro de leite, devem ser preenchidos a partir do fundo (parte baixa) até a parte de cima do jarro (parte alta) passando e preenchendo também as laterais, isto falando em pulmões.

Segundo Wick (2011), os pulmões são capazes de tomar muito mais ar do que geralmente se supõe até mesmo em respirações rápidas. Sendo a respiração profunda rápida essencial para fins práticos pois a inflação total dos pulmões deve ser alcançada no espaço de

uma batida de semínima (compasso quatro por quatro) em andamento *Allegro*, fato este freqüentemente negligenciado por instrumentistas de sopro.

Wick (2011) explica que o diafragma comprime-se à medida que os pulmões se enchem e precisamente no momento em que os pulmões são totalmente inflados e o ar muda de direção e é exalado. É durante a exalação que os músculos abdominais empurram o ar, quase que como alças de um fole e com o diafragma tentando retomar a sua forma original de cúpula é possível a expulsão de 90% do ar nos pulmões em um segundo. Segundo Wick (2011), nunca usaremos o ar de forma tão violenta ao tocar trombone.

Em síntese o autor diz que para inalação o diafragma está relaxado, mas para exalação ele tenta retomar a sua forma original de cúpula. Ao fazer isso impulsiona o ar dos pulmões para fora e que embora o processo respiratório pareça complicado, todo este procedimento é completamente natural, devendo este ser praticado lentamente e em um movimento único e contínuo. Além disso, Kimball (2006) constata durante suas clínicas e workshops que este é com certeza o problema mais freqüentemente encontrado entre as centenas de instrumentistas de sopros cuja capacidade respiratória e vital foram por ele mensuradas: O fato de os instrumentistas não deixarem o movimento natural do corpo acontecer enquanto inalam (possivelmente porque os alunos tem medo de que possam fazer algo errado).

Kimball (2006) ainda relata que a partir do momento que o instrumentista de sopro relaxa, inala o ar e permite que tudo se expanda naturalmente, suas medidas de capacidade vital irão, invariavelmente, melhorar bastante.

Em Kimball (2006), vemos que a tensão nos músculos abdominais e torácicos, assim como nos intercostais durante a inalação limita a capacidade de contração e expansão do sistema respiratório, diminuindo assim a eficácia dos pulmões e do volume pulmonar. O autor diz que a tensão geral (causada, por exemplo, pela ansiedade de desempenho ou prática) e a tensão local (causada, por exemplo, pela tentativa de prender partes individuais do sistema respiratório em uma posição fixa) são visivelmente contraproducentes para a respiração.

Ainda sobre Kimball (2006), sua pesquisa indica que é mais proveitoso que instrumentistas simplesmente relaxem e deixem que naturalmente o corpo (as ações e movimentos naturais variam de pessoa para pessoa) faça a sua parte ao invés de tentar fisicamente ou mentalmente realizar desnecessariamente uma mudança no que é em grande parte um trabalho involuntário. Kimball (2006) fala também que a prática de ioga pode ajudar o instrumentista de sopro no momento de relaxar ao tocar o instrumento.

Wick (2011) diz que dependendo da forma que o instrumentista respira, poderá vir a sentir tensão muscular acumulada em sua garganta, sendo esta, uma má sensação, além de errônea, pois a garganta deve sempre estar completamente aberta e relaxada enquanto o instrumentista respira. Outra colocação do mesmo autor é que a respiração lenta e controlada para fins de relaxamento pode ser utilizada para suprimir o inevitável nervosismo que assola a grande maioria dos músicos antes de uma performance.

Wick (2011) ainda sugere que antes de uma entrada de um solo deve-se respirar profundamente e várias vezes, exalando o ar vagarosamente, como se o instrumentista estivesse tocando em dinâmica pianíssimo (pp). Geralmente, há uma grandiosa impressão de relaxamento adentrando o corpo, tornando inclusive a medida de pulso mais lenta e tranqüila.

Dijk (2004) expõe três exemplos de quando sua respiração está relaxada:

1. Respirar ar fresco através de seu nariz durante um passeio refrescante ao longo da praia ou floresta;
2. Respirar pela boca durante um profundo suspiro de alívio;
3. A forma mais descontraída de respiração, porém, ocorre enquanto se está dormindo. Quando respiramos desta forma, os músculos do estômago estão completamente relaxados. O relaxamento do estômago, enquanto respiramos é um dos maiores problemas para muitos de nós. Tente evocar esse sentimento de respiração relaxada repetitivamente enquanto toca seu instrumento (DIJK, 2004, p.8) ¹.

Dijk (2004), Kimball (2006) e Wick (2011), concordam que relaxar e deixar o corpo agir naturalmente durante a respiração é uma forma eficiente de pratica-lá. Pensam de forma similar acerca da postura: tocar sempre que possível de pé, como corpo ereto ao respirar, praticar e tocar o instrumento. O diafragma movimentando-se naturalmente para baixo durante a inspiração (dando mais espaço para a expansão dos pulmões) e para cima durante a expiração, empurrando o ar para fora dos pulmões e retomando sua forma original.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

- Inspire e expire sempre pela boca;
- Faça estes exercícios relaxadamente, sem tensão no corpo;
- Descanse por cerca de um minuto em cada marcação de fermata;
- Semínima igual a 60 (sessenta) para ambos os exercícios;
- Tempo de duração dos exercícios: aproximadamente 10 minutos.

¹1. Breathing in fresh air through your nose during a refreshing walk along the beach or in the wood;
 2. Breathing in through your mouth during a deep sigh of relief;
 3. The most relaxed way of breathing, though, occurs while one is asleep. When breathing is this manner, the stomach muscles are completely relaxed. The relaxation of the stomach while breathing is one of the greatest problems for many of us. Try to conjure up this feeling of relaxed breathing repeatedly while playing your instrument (DIJK, 2004, p. 8). Todas as traduções foram feitas pelo autor do presente texto.

Exercícios de Respiração

1

inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 pausa

inspire 1-2-3-4-5 expire 1-2-3-4-5 inspire 1-2-3-4-5 expire 1-2-3-4-5 inspire 1-2-3-4-5 expire 1-2-3-4-5 inspire 1-2-3-4-5 expire 1-2-3-4-5 pausa

inspire 1-2-3-4-5-6 expire 1-2-3-4-5-6 inspire 1-2-3-4-5-6 expire 1-2-3-4-5-6 inspire 1-2-3-4-5-6

expire 1-2-3-4-5-6 inspire 1-2-3-4-5-6 expire 1-2-3-4-5-6 pausa

inspire 1-2-3-4-5-6-7 expire 1-2-3-4-5-6-7 inspire 1-2-3-4-5-6-7 expire 1-2-3-4-5-6-7 inspire 1-2-3-4-5-6-7

expire 1-2-3-4-5-6-7 inspire 1-2-3-4-5-6-7 expire 1-2-3-4-5-6-7 pausa

inspire 1-2-3-4-5-6-7-8 expire 1-2-3-4-5-6-7-8 inspire 1-2-3-4-5-6-7-8 expire 1-2-3-4-5-6-7-8 inspire 1-2-3-4-5-6-7-8

expire 1-2-3-4-5-6-7-8 inspire 1-2-3-4-5-6-7-8 expire 1-2-3-4-5-6-7-8 pausa

Exercícios de Respiração Rápida

1

inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 inspire 1-2-3-4 expire 1-2-3-4 inspire 1-2-3 expire 1-2-3-4

inspire 1-2-3 expire 1-2-3-4 inspire 1-2 expire 1-2-3-4 inspire 1-2

expire 1-2-3-4 inspire 1 expire 1-2-3-4 inspire 1 expire 1-2-3-4

inspire 1/2 expire 1-2-3-4 inspire 1/2 expire 1-2-3-4

3.2 VIBRAÇÃO LABIAL

Partindo de um princípio em que devemos aquecer aos poucos, aumentando gradativamente o peso e o grau de dificuldade independentemente da atividade a ser realizada, acreditamos que logo após os exercícios respiratórios, o trombonista deva fazer exercícios de vibração labial, no bocal e sem ele também. Segundo Dijk (2004), os exercícios de vibração labial servirão para ativar a circulação sanguínea, além de preparar os lábios para todo o dia de estudos ao instrumento. Entendemos que exercícios de vibração labial são benéficos pois “preparam” os lábios para a atividade vindoura (tocar com o trombone completo), fazendo-os terem seus primeiros movimentos para fins de produção musical do dia. Conjuntamente, consideramos esta prática (vibração labial) como básica, fundamental e de grande importância para solução de problemas de emissão sonora, timbre, sonoridade e centro focal ao tocar o trombone.

Vernon (1995, p.1) comenta que a vibração no bocal é parte muito importante ao tocar o trombone ou qualquer outro instrumento de metal e ainda mais:

Isto permite ao executante produzir música com os lábios (cantando com os lábios como se fossem cordas vocais) sem ter de lidar com qualquer um dos problemas técnicos associados como próprio trombone. Depois de praticar o bocal o suficiente para que o buzzing² seja bastante fácil, é importante que o executante gaste a maioria do seu tempo de bocal vibrando a música que está tocando atualmente – estudos de Rochut, baladas, etc, bem como rimas de canções infantis podem ser tocatas (cantadas) de cabeça (VERNON, 1995, p.1)³.

É de grande importância que, ao executar estes exercícios de vibração tenha-se a consciência de que haverá diferença de resistência e de pressão ao vibrar sem e com o bocal, portanto, esta diferença de resistência e de pressão deverá ser compensada e minimizada auditivamente pela vibração dos lábios e pela sustentação e manutenção da coluna de ar. Vernon (1995, p.1) sugere que para começar a prática de bocal, deve-se vibrar primeiramente no registro médio e estender para ambas as direções (grave e agudo). Executar os registros graves e agudos com a mesma liberdade e facilidade do registro médio. Lembrar que a ressonância da vibração é como a voz humana e que não devemos forçar os lábios para vibrar em uma dinâmica muito forte ou muito piano. Vernon (1995, p.1) aconselha ainda que

² A palavra de origem inglesa “buzzing” que em tradução literal significa “zumbido”, é tratada neste texto como o som produzido do resultado da vibração labial do executante de um instrumento de metal.

³ It allows the player to produce music with the lips (singing with the lips as if they were vocal cords) without having to deal with any of the technical problems associated with the trombone itself. After practicing the mouthpiece enough so that buzzing is fairly easy, it is important that the player spend most of his mouthpiece time buzzing the actual music to be played – Rochut etudes, ballades, etc., as well as nursery rhyme tunes that can be played (sung) off the top of the head (VERNON, 1995, p.1).

devemos controlar a vibração com a velocidade do ar e sempre esforçar-se ao máximo para uma vibração com foco, centrada e livre em todos os registros do instrumento.

Abaixo, seguem os exercícios com orientações de execução:

- Faça este exercício sem o uso da língua, com glissandos, para que não ocorram interrupções no fluxo de ar;
- Busque seu melhor som já no bocal;
- Não deixe que aconteçam cortes na coluna de ar entre uma nota e outra;
- Semínima igual a 72 (setenta e dois);
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 6 minutos.

Vibração Labial

1

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different exercise for lip vibration. Each staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The exercises are structured as follows:

- Staff 1: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 2: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 3: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 4: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 5: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 6: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 7: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 8: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 9: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.
- Staff 10: A sequence of notes starting with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, all under a single slur.

Each exercise concludes with a whole note rest. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and a double bar line at the end of each staff.

2

This musical score consists of 12 staves arranged in 6 systems of 2 staves each. The top six staves are in treble clef, and the bottom six are in bass clef. The time signature is 3/8. Each system contains a melodic line with a slur over the first two measures and a whole note in the third measure. The notes and accidentals vary across systems, including flats, sharps, and naturals. The final staff ends with a double bar line and a bass clef.

This image shows a page of musical notation for a bass line, consisting of eight staves. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (flats and sharps). The notation is organized into measures, with some notes spanning across measures. The key signature appears to be B-flat major or D minor, and the time signature is not explicitly shown but likely 4/4 or 3/4. The eighth staff ends with a double bar line.

3.3 NOTAS LONGAS

A partir de uma respiração e vibração labial feitas com atenção e de uma forma relaxada, é chegado o momento de emitir as primeiras notas no trombone. Os exercícios de notas longas são fundamentais para o restante do dia de prática do instrumento, pois se trata de um exercício em que as notas são sustentadas. Por exemplo, quatro tempos em andamento lento (semínima = 60). Sendo assim, os exercícios de notas longas servem para que o trombonista consiga escutar cada nota tocada e ter tempo o suficiente para fazer as correções necessárias para uma boa sonoridade, tais como: afinação, controle do ar e controle de emissão. Tendo em vista também que este é o primeiro contato do trombonista com o instrumento completamente montado, o exercício de notas longas deve ser executado em uma dinâmica confortável, mf (mezzo-forte) sem “forçar” o som no instrumento e em registro médio, expandindo para os registros grave e agudo buscando a mesma sensação referente a sonoridade, conforto e relaxamento ao tocar os três registros supracitados.

Quanto a exercícios de notas longas, Remington (citado por Hunsberger, 1979) comenta que “O pensamento principal, no entanto, começando desta maneira simples é evitar a criação de qualquer resistência na sua produção de som”⁴. Entendemos que este é o momento onde devemos dar uma grande atenção à sonoridade, buscando um som estável, cômodo, tranqüilo, cheio, suave e sem esforço. Provavelmente durante os estudos de notas longas teremos o momento em que as notas são mais sustentadas no decorrer do dia de execução do instrumento.

Sobre notas longas, Dijk (2004) ressalta:

O ataque deve ser feito sem a língua... Controlar o som com a velocidade do ar. Faça o seu som tão bonito quanto possível, cantando, cheio, redondo, escuro, gordo e sempre centrado. Pense como se estivesse tocando uma música linda (DIJK, 2004, p.17)⁵!

Durante sua prática diária (geralmente composta de ensaios e apresentações, além do trabalho de técnica individual), o trombonista provavelmente não terá muitos momentos para “acertar” sua qualidade sonora, para aferir suas sensações de modo calmo e lentamente, para colocar em prática de maneira adequada e consciente os fundamentos de emissão de som, respiração, relaxamento, vibração labial e constância da coluna de ar. Finalmente, elegemos

⁴The primary thought, however, in beginning in this simple manner is to avoid setting up any resistance in the production of the tone (HUNSBERGER, 1979, p.10).

⁵The attack should be done without tongue...Control the tone with the speed of the air. Make your sound as beautiful as possible, singing, full, round, dark, fat and always centered. Think as if playing a beautiful song (DIJK, 2004, p. 17)!

executar exercícios de notas longas como primeira prática ao tocar o trombone em sua forma completa e por ser este um dos exercícios mais acessíveis para prática do trombonista iniciante ou profissional.

Abaixo, seguem os exercícios com orientações de execução:

- Respire a cada 2 compassos, a exceção das 2 últimas linhas;
- Toque em uma dinâmica confortável, podendo também ser feito com crescendos e decrescendos;
- Faça seu melhor som, relaxe enquanto o som é produzido, deixe o ar fluir;
- Semínima igual a 60 (sessenta);
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 5 minutos.

Notas Longas

1

Se necessário, respire a cada compasso a partir daqui

3.4 COLUNA DE AR

Quando falamos em coluna de ar tratamos de fluxo, corrente, formado pela passagem do ar oriunda dos pulmões percorrendo o sistema respiratório e deixando o corpo do instrumentista de sopro através da boca. Este fluxo de ar deve ser feito de maneira contínua, sem interrupções, pois a constância do fluxo de ar é vital para uma boa execução dos instrumentos de sopro e é um dos fundamentos da técnica para desempenhar de forma satisfatória a prática do trombone. Uma coluna de ar instável, com variações poderá comprometer a sonoridade, articulação e consistência sonora, interpretação.

O princípio básico de funcionamento de uma coluna de ar correta é o mesmo visualizado quando vemos água corrente passando pelo interior de uma mangueira de jardim, um fluxo corrente, ininterrupto. Tendo isto em mente deve-se fazer o mesmo com o ar, expulsando-o para fora do corpo (sem tensão) de forma constante, relaxada, e sem intervalos dentro de um mesmo fluxo.

Pilafian e Sheridan (2005, p. 18) comenta que o objetivo de realizar exercícios respiratórios que imitam (executados sem o trombone) o fluxo encontrado no instrumento é produzir o movimento de ar que é sempre constante e através de uma forma oral de “Oh”⁶ com suaves transições entre inalação e exalação. Pilafian e Sheridan (2005, p. 18) também relata que o alcance usado neste tipo de exercícios (exercícios para a coluna de ar) incorpora a maior quantidade de fluxo de ar utilizado pelo executante e que a realização desta espécie de exercício produzirá um registro grave suave, que é livre de tensões.

Para uma melhor compreensão do uso correto do fluxo de ar aplicado ao instrumento deve-se buscar uma conexão plena e plana entre as notas utilizando glissandos e articulações ligadas onde, é mais fácil perceber quando há cortes ou “quebras” na coluna de ar. Com frequência, alunos e estudantes nos seus primeiros anos de estudos interrompem o fluxo de ar quando fazem uso da língua, ocasionando um prejuízo para o fraseado musical e interpretação de melodias. Esta falha é resolvida com a prática de exercícios que busquem as conexões naturais entre as notas. Em Pilafian e Sheridan (2005) há ainda dicas e sugestões sobre exercícios que envolvam o uso da coluna de ar:

Permanecer em movimento constantemente neste exercício. O ar se move dentro ou fora do corpo. Pensamentos ultra legato irão produzir um som ultra legato. Sempre respire antes de você PRECISAR respirar para

⁶ Quando Sheridan e Pilafian refere-se em forma de “Oh”, quer dizer que o formato da boca deve ser a forma necessária para produzir o som da sílaba “Oh”.

permanecer relaxado. Este é um exercício musical. Faça música fluído (PILAFIAN AND SHERIDAN, 2005, p. 18)⁷!

Abaixo, seguem os exercícios com orientações de execução:

- Toque a primeira nota e mantenha a mesma sonoridade para as demais;
- Não utilize a língua em momento algum, preocupe-se com a continuidade do ar;
- Toque em uma dinâmica confortável (mp ou mf);
- Semínima igual a 60 (sessenta);
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 2 minutos.

Coluna de Ar

1

The image shows a musical score for an exercise titled 'Coluna de Ar'. It consists of 12 staves of music, all in bass clef and common time (C). Each staff contains a sequence of notes connected by a slur, with a fermata at the end of each line. The notes vary in pitch and rhythm across the staves, creating a continuous melodic line. The exercise is designed to be played in a relaxed, flowing manner, with a focus on maintaining a constant motion and a specific sound quality.

⁷ Stay in constant motion in this exercise. Air is either moving in or out of your body. Ultra legato thoughts will produce ultra legato sound. Breathe before you NEED it to remain relaxed always. This is a musical exercise. Make flowing music (Pilafian and Sheridan, 2005, p. 18)!

3.5 ARTICULAÇÕES

3.5.1 DESTACADO

Embora não abordado anteriormente, as articulações estão presentes em toda e qualquer nota produzida por qualquer instrumento musical. Tendo isto em mente, a articulação de uma nota produzida por um determinado instrumento musical é definida em seu princípio, é uma das primeiras percepções obtidas pelo ouvinte já que a articulação define como a nota irá surgir (auditivamente), ou seja, remete-se a maneira como o instrumentista irá começar a nota.

Dentro da articulação chamada como destacado (ou *staccato* em italiano), há uma série de pequenas variáveis. Isto se remete, no caso dos instrumentistas de metal, ao uso mais ou menos intenso da língua, onde a pronúncia de uma sílaba considerada mais branda (“da” em *staccato* simples) irá produzir uma articulação mais suave em comparação ao uso de sílabas consideradas mais pesadas (“ta” ou “to” por exemplo). Ressaltamos aqui, que o uso mais ou menos intenso da língua irá definir a articulação, mas não produzirá o som no instrumento, assim como mesmo nas articulações com maior incidência de língua o ar deverá estar presente.

Sobre o estudo e execução de articulações com *staccato* duplo e triplo, Salvo (1973) propõe que a velocidade da língua nestas articulações deva iniciar quase na velocidade máxima de nosso *staccato* simples e sugere algumas maneiras de como praticá-las:

1. Manter um registro da velocidade em que você tocar os exercícios para que você possa "ver" bem como ouvir o seu progresso.
2. Se possível, faça uma gravação de sua articulação ocasionalmente para ver se você mesmo está satisfeito com os resultados. Compare antigas e novas fitas para resultados de progresso.
3. Tente fazer alguns dos seus próprios exercícios de articulação duplas e triplas (SALVO, 1973, p. 3)⁸.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

- Não deixe que a língua corte o fluxo de ar, que deve ser constante;
- Fique a vontade para começar em um registro mais agudo ou mais grave;
- Varie as dinâmicas a cada dia (pp, p, mp, mf, f e ff);
- Faça este exercício sempre com metrônomo, inicie com a semínima igual a 60 e aumente gradativamente;
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 2 minutos.

⁸1. Keep a record of the speed at which you play the exercises so you can "see" as well as hear your progress.
 2. If possible, make a recording of your tonguing occasionally to see if you your-self are satisfied with your results. Compare old and new tapes for progress results.
 3. Try to make up some of your own double and triple tonguing exercises(SALVO, 1973, p. 3).

Articulações - Destacado

1

The image displays five staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. Each staff contains a sequence of notes with various articulation marks (accents, slurs, and staccato) to illustrate different techniques. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and slurred passages.

Staff 1: Bass clef, 4/4 time. Starts with a flat key signature (B-flat). Contains eighth-note patterns with accents and slurs. Ends with a sharp key signature (F#).

Staff 2: Bass clef, 4/4 time. Starts with a sharp key signature (F#). Contains eighth-note patterns with accents and slurs.

Staff 3: Bass clef, 4/4 time. Starts with a flat key signature (B-flat). Contains eighth-note patterns with accents and slurs. Ends with a sharp key signature (F#).

Staff 4: Bass clef, 4/4 time. Contains eighth-note patterns with accents and slurs. Ends with a sharp key signature (F#).

Staff 5: Bass clef, 4/4 time. Contains eighth-note patterns with accents and slurs. Ends with a sharp key signature (F#).

3.5.2 LIGADO

Em contrapartida à articulação destacada (*staccato*), separada, temos a articulação ligada (*legato* em italiano). Em todos os instrumentos de metal (excluindo-se o trombone) os legatos (ou ligaduras) entre duas ou mais notas são executados de uma forma mais natural mantendo-se o fluxo de ar e fazendo uso dos pistões ou chaves do instrumento, ou, simplesmente mudando para uma outra nota quando tratam-se de notas que tem a mesma combinação de pistões ou chaves. Ainda assim, sem o uso da língua, apenas utilizando a pressão de ar combinada a mudança de posicionamento das chaves ou pistões do instrumento.

No trombone há duas maneiras de execução das ligaduras, de forma natural que ocorre na mesma posição ou de vara em séries harmônicas diferentes (como os outros instrumentos de metais) e de forma artificial (característica única do trombone, com o uso da língua utilizando-se da sílaba “Ro” quando não for possível mudar de série harmônica ou quando a nota a ser ligada está na mesma linha de série harmônica do instrumento) onde o não uso da língua acarretaria o glissando ao invés da ligadura. Dijk (2004) diz:

Tocar ligado no trombone é uma das técnicas mais difíceis de aprender. Ligado significa a passagem de uma nota à outra sem o uso de sua língua. No entanto, no trombone isso só é possível entre as notas em diferentes séries harmônicas. Todas as outras conexões devem fazer uso da língua (DIJK, 2004, p.42)⁹.

As ligaduras de forma natural são mais facilmente aprendidas em relação às ligaduras artificiais por terem a exigência da continuidade do fluxo de ar e adequação da pressão para a passagem de uma nota para outra, enquanto as ligaduras artificiais são usadas exclusivamente no trombone de vara, em razão da mecânica diferenciada do instrumento proporcionada pela ação e manejo da vara. É importante que ao praticar o ligado artificial o trombonista tenha em mente que este (ligado artificial) deve soar o mais parecido possível (auditivamente) com o ligado natural.

Seguem os exercícios com orientações de execução:

- Atente-se aos ligados artificiais (Sílaba “ro”) para que se pareçam com os ligados naturais;
- Mantenha a coluna de ar constante;
- Observe o movimento de vara para que as notas não soem com marcato;
- Semínima igual a 80 (oitenta);
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 9 minutos.

⁹ Legato playing on the trombone is one of most difficult techniques to learn. Legato means to slur from one note the other without the use of your tongue. However, on the trombone this is only possible between notes in different harmonic series. All the other connections must make use of the tongue (DIJK, 2004, p. 42).

Articulações - Ligado

1

The image displays ten musical staves, each representing a different exercise for articulation and slurs. Each staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The exercises are as follows:

- Staff 1: Key of B-flat major (two flats). The exercise consists of a single melodic line starting on G2 and ascending stepwise to G4, followed by a whole note G4. A slur covers the entire line.
- Staff 2: Key of D major (two sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on D2 and ascending stepwise to D4, followed by a whole note D4. A slur covers the entire line.
- Staff 3: Key of E major (three sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on E2 and ascending stepwise to E4, followed by a whole note E4. A slur covers the entire line.
- Staff 4: Key of A major (three sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on A2 and ascending stepwise to A4, followed by a whole note A4. A slur covers the entire line.
- Staff 5: Key of F major (one flat). The exercise consists of a single melodic line starting on F2 and ascending stepwise to F4, followed by a whole note F4. A slur covers the entire line.
- Staff 6: Key of C major (no sharps or flats). The exercise consists of a single melodic line starting on C2 and ascending stepwise to C4, followed by a whole note C4. A slur covers the entire line.
- Staff 7: Key of G major (one sharp). The exercise consists of a single melodic line starting on G2 and ascending stepwise to G4, followed by a whole note G4. A slur covers the entire line.
- Staff 8: Key of D major (two sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on D2 and ascending stepwise to D4, followed by a whole note D4. A slur covers the entire line.
- Staff 9: Key of E major (three sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on E2 and ascending stepwise to E4, followed by a whole note E4. A slur covers the entire line.
- Staff 10: Key of A major (three sharps). The exercise consists of a single melodic line starting on A2 and ascending stepwise to A4, followed by a whole note A4. A slur covers the entire line.

Each exercise concludes with a double bar line and a key signature change to the next exercise's key signature.

2

The image displays nine musical staves, each in a bass clef. Each staff contains a melodic line consisting of a series of eighth notes, all of which are grouped under a single slur. The final note of each staff is a half note. Following this note is a whole rest. At the end of each staff, there is a double bar line, and then a key signature change is indicated by one or more sharps or flats. The key signatures for the staves, from top to bottom, are: 1. B-flat; 2. D major; 3. E major; 4. C major; 5. B-flat major; 6. D major; 7. E major; 8. C major; 9. D major. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

3.6 FLEXIBILIDADE

Os estudos de flexibilidade no trombone servem para deixar o instrumentista mais “flexível”, “maleável” ao passar de uma nota para outra. Marsteller (1974, p. 35) diz que flexibilidade pode ser definida como o ajuste muscular coordenado necessário para mover uma nota para outra da maneira mais suave e precisa. Dijk (2004) tem um discurso similar ao de Marsteller:

Uma boa flexibilidade labial significa habilidade para mudar rapidamente e suavemente entre notas, é uma habilidade essencial para qualquer trombonista. A chave para uma bem sucedida ligadura labial é manter o fluxo de ar constante. Quando fazemos as ligaduras extensas, mude o fluxo de ar! As notas graves requerem um grande volume de ar para produzir um grande som. Imagine-se fazendo um som de “ah” em sua boca e direcionando o ar para dentro de um tubo largo. Sempre constante, nunca parar. As notas agudas requerem ar rápido. Imagine-se dizendo um som de “i” em sua boca e direcionando seu ar super rápido em um canudo estreito! Sempre constante, nunca parar. Busque o som mais bonito que você pode criar (DIJK, 2004, p. 54)¹⁰.

Este tipo de estudo poderá proporcionar uma melhora significativa quanto a fluência do ar (fundamento de suma importância para qualquer instrumentista de sopro), assim como um aumento no tempo em que o trombonista consegue executar o trombone sem intervalos, postergando a fadiga¹¹ dos músculos envolvidos no processo de execução do instrumento (resistência) e controle em mudanças de harmônicos, sobretudo em passagens rápidas. O estudo sistemático da flexibilidade, posteriormente irá proporcionar ao trombonista a execução e desenvolvimento do trinado labial, ornamentação comumente utilizado no repertório tradicional do trombone e descrito por Laurson e Kuuskankare (2000, p. 5) como “uma típica técnica para instrumentos de metal¹²”. Isto quando o trinado labial é feito pelo instrumentista de metal sem usar diferentes dedilhados para produzir uma nota com trinado, mas usando em vez disso a embocadura e a pressão do ar. Ainda sobre flexibilidade, Pilafian

¹⁰ Good lip flexibility, meaning ability to change quickly and smoothly between pitches, is an essential ability for any trombonist. The key for successful lip slurs is to keep the air constantly flowing. When doing the extended slurs, change the air flow! The low notes require a greater volume of air to produce a great tone. Imagine making an ‘ah’ sound in your mouth and directing the air into a large tube. Always constant, never stop. The high notes require fast air. Imagine saying an ‘i’ sound in your mouth and directing the air super fast into a small straw! Always constant, never stop. Go for the most beautiful sound that you can create (DIJK, 2004, p. 54).

¹¹ A fadiga muscular se caracteriza como a incapacidade da musculatura em manter elevados níveis de força no tempo. Isto ocorre devido ao acúmulo de substratos no interior das células musculares, como o ácido láctico, que interfere na concentração do pH intracelular e, conseqüentemente, na condução dos potenciais de ação necessários para a ativação dos músculos. Pode ser considerado um processo natural e de defesa do músculo, que se ativa antes que ocorra algum dano aos níveis orgânicos e celulares. Sua ocorrência dependerá do tipo, duração e intensidade do exercício; da tipologia das fibras musculares recrutadas; do nível de treino do sujeito e das condições ambientais de realização do exercício (BUSANELLO, SILVA & CORREA, Rev. CEFAC. 2014).

e Sheridan (2005, p. 80) diz que devemos lembrar-nos da lei de acomodação, onde a medida que cada ritmo torna-se mais fácil, lentamente deve-se aumentar a velocidade dos exercícios. Como algumas dicas e sugestões acerca da flexibilidade, Pilafian e Sheridan (2005, p. 81) comenta:

Não aumente o tempo até que a suavidade seja conseguida.

Fadiga muscular em sua embocadura é uma indicação de respiração em uma forma pobre em vez de falta de resistência. Coloque seus pensamentos no fluxo de ar e RELAXE!

Verifique seus ouvidos cantando cada exercício com precisão.

Faça cada exercício com meia-válvula para assegurar o fluxo de ar suave e livre de tensão.

Pratique estes exercícios usando uma variada gama de dinâmicas.

Relaxe! Usando um fluxo de ar suave, escutando cuidadosamente produzirá excelência na flexibilidade (PILAFIAN e SHERIDAN, 2005, p. 81)¹³.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

- Faça este exercício sempre com metrônomo, inicie com a semínima igual a 60 e aumente gradativamente;
- Atente-se para que as trocas de notas não fiquem forçadas ou com marcato;
- Faça as mudanças de forma leve, procure passar suavemente pelas notas;
- Semínima igual a 60 (sessenta), aumente a velocidade a medida que sentir-se confortável com o andamento anterior;
- Os exercícios são seqüenciais e devem ser executados por posições também em seqüência. Ex: 1º pos., depois 2º pos., e assim por diante, sem mudanças de posições;
- Tempo de duração dos exercícios: aproximadamente 5 minutos.

¹² A Typical technique for the brass instruments.

¹³ Do not increase the tempo until smoothness is achieved.

Muscular fatigue in your embouchure is an indication of poor breathing form rather than a lack stamina. Put your thoughts in airflow and RELAX!

Check your ears by singing each exercise accurately.

Half valve each exercise to ensure airflow is smooth and tension free.

Practice these exercises using a varied range of dynamics.

Relax! Using smooth airflow listening carefully will produce excellence in flexibility (PILAFIAN & SHERIDAN, 2005, p. 81).

Flexibilidade 1

1

The image displays seven staves of musical notation, each representing a different exercise or variation. The notation is written in bass clef with a common time signature (C). Each staff begins with a long horizontal slur that spans the entire length of the staff, indicating a continuous, flowing line of music. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The exercises vary in their starting notes and intervals, but all maintain a consistent rhythmic pattern. The first staff starts with a B2 note and a flat sign. The second staff starts with a D3 note and a sharp sign. The third staff starts with a B2 note and a flat sign. The fourth staff starts with a D3 note. The fifth staff starts with a D3 note and a sharp sign. The sixth staff starts with a D3 note. The seventh staff starts with a D3 note and a sharp sign. Each staff concludes with a final note and a fermata-like symbol, suggesting a controlled ending to the exercise.

Flexibilidade 2

1

The image displays a musical score for a piece titled "Flexibilidade 2". The score is written for a single melodic line in bass clef, with a 4/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The piece consists of 12 measures, each containing a complex melodic line with many sixteenth notes, often beamed together in groups of four. The notes are frequently slurred across measures. The key signature changes from one flat to one sharp (F#) in the second measure and remains there until the fourth measure, then returns to one flat for the remainder of the piece. The score is presented on 12 staves, with each staff containing one measure of music. The notation includes various accidentals (flats and sharps) and slurs to indicate phrasing and articulation.

3.7 MOVIMENTAÇÃO DA VARA

A construção do trombone é diferenciada em relação aos demais instrumentos de metais, sobretudo no que diz respeito ao mecanismo de troca de notas e harmônicos. Assim como o trompete, o eufônio, a tuba e a trompa, o trombone tem sete posições com sete séries harmônicas fundamentais e a partir destas sete notas fundamentais é construída toda a gama de notas possíveis no instrumento. Atualmente, há instrumentos com mais possibilidades de posições com o acréscimo de um rotor no trombone tenor e de um ou dois nos trombones-baixos. Entretanto não adentraremos na questão dos rotores. Abordaremos sim questões relacionadas a movimentação da vara, independentemente dos instrumentos possuírem rotores.

O movimento de vara exercido pelo trombonista ao tocar o trombone exige precisão, suavidade e destreza, tudo isto de forma altamente sincronizada e coordenada. Segundo Dijk (2004, p. 34) deve-se segurar a vara do trombone de modo que o trombonista possa fazer um vibrato de vara fácil e relaxado. Dijk (2004, p. 34) diz também que é importante mover a vara do trombone o mais tarde possível, ficando o maior tempo possível na nota anterior a que foi tocada antes de passar para a nota seguinte, fazendo assim sua vara movimentar-se rápido.

Embora o mecanismo de troca de notas e construção do trombone seja diferente dos outros instrumentos de metais (trompete, tuba, trompa, eufônio) sugiro que o trombonista busque durante seus ensaios, estudos e práticas diárias soar como os outros instrumentos de metal auditivamente. Para isto o correto manejo e movimentação da vara são imprescindíveis pois uma má condução de vara certamente irá influenciar negativamente sobre outros fundamentos (articulação, afinação e fluência de ar, dentre outros), assim como Dijk (2004) comenta:

Lembre-se de segurar a sua vara gentilmente. Pare a vara no exato local para a nota. Eu vejo muitos trombonistas irem longe demais e depois retornando para o lugar correto. Isto gera um movimento de vara sacudido, toque inseguro e irá resultar em uma má entonação (DIJK, 2004, p. 34)¹⁴.

É relevante expor aqui que anteriormente a técnica de condução e empunhadura da vara correta deve-se lubrificar a vara trombone de forma que ela deslize livre e suavemente, sem “trancos” durante seu percurso. Para esta lubrificação existem produtos

¹⁴Remember to hold your slide gently. Stop the slide on the exactly spot for the note. I see many players go too far and then return to the correct placement. This makes for jerky slide movement, insecure playing and will result in bad intonation (DIJK, 2004, p. 34).

específicos para o trombone de fácil aquisição mesmo no Brasil, já não sendo necessária a substituição destes produtos por outros não específicos para trombone como era feito há alguns anos atrás quando não havíamos estes produtos à venda no mercado brasileiro.

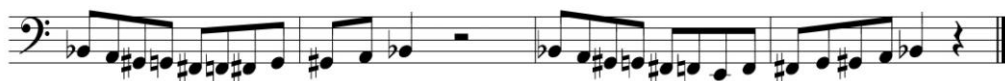
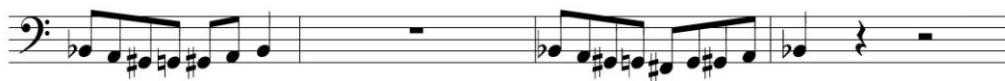
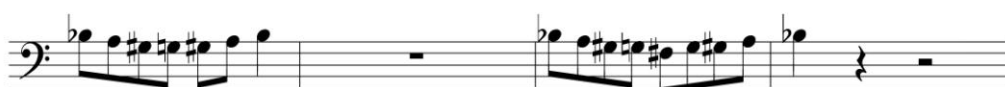
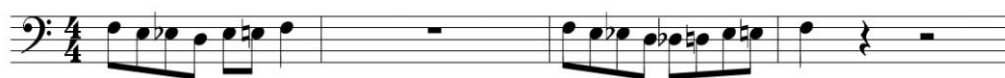
Uma prática comum e erroneamente empregada é o movimento executado pelo punho do trombonista para fazer as trocas de posições, principalmente em posições próximas. Para a correção deste problema sugerimos que o trombonista pratique utilizando o seu antebraço como uma única alavanca (sem mover as articulações do pulso, na mão), ou seja, o movimento sempre será feito pelo antebraço, mantendo-se a mão e pulso imóveis.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

- Faça a vara “deslizar”, não apenas puxe-a e empurre-a;
- Observe se seu braço está realmente relaxado para fazer as mudanças de posições;
- Aumente o tempo gradativamente à medida que este estiver fácil e limpo;
- Semínima igual a 80 (oitenta), aumente a velocidade à medida que sentir-se confortável com o andamento anterior;
- Tempo de duração dos exercícios: aproximadamente 10 minutos.

Movimentação de Vara 1

1



Movimentação de Vara 2

1

The image displays a musical score for 'Movimentação de Vara 2', consisting of ten staves of music. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. The music is organized into two systems of five staves each. The first system (staves 1-5) begins with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The second system (staves 6-10) begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Phrasing is indicated by curved lines (slurs) over groups of notes. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

2

The image displays a musical score for ten staves of bass clef music. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note. The second measure features a whole note in the bass line and a whole rest in the upper voice. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

3.8 ESCALAS E ARPEJOS

A prática de escalas e arpejos (em italiano, *arpeggios*) é de grande importância para o todo e qualquer trombonista, sendo este um estudo técnico de grande valia no desenvolvimento da afinação, entonação e ouvido interno. Ao praticar escalas diariamente, o trombonista deverá atentar-se à relação intervalar entre as notas de todas as escalas estudadas (maiores e menores) e seus respectivos arpejos buscando o acerto da afinação através da relação entre a nota a ser tocada e a nota antecessora.

Jenney (2006) relata que uma escala é uma sucessão de notas sobre o qual está construído um sistema musical e que no passado, houve muitos diferentes tipos de escalas, geralmente consistindo de cinco ou mais notas, e ainda mais:

Cada uma dessas escalas é uma sucessão de subidas e descidas de oito notas repousando, seguindo para cada outra nota na pauta (JENNEY, 2006, p. 12)¹⁵.

Em caso de dúvidas durante a execução e correção da afinação é recomendável o uso de referências auditivas de um instrumento afinado previamente ou de afinação menos variável (piano, teclado, ou um programa de computador) a fim de tornar o estudo de escalas mais produtivo e efetivo. Outra maneira útil de estudar escalas e arpejos é enquanto um trombonista ou uma referência auditiva sustenta a tônica da escala o outro executa a escala e/ou o arpejo. Desta maneira é possível identificar muito claramente se as notas estão afinadas ou não, corrigi-las em pouco tempo e também acostumar-se com a correta afinação de intervalos dissonantes (intervalos de segundas e sétimas).

Embora o trombonista execute um movimento de escada (ascendente e depois descendente), é importante manter a sonoridade e timbre desde a primeira até a última nota para que o instrumentista adquira homogeneidade de timbre à medida que o registro fica mais agudo e menos cômodo. A entonação nestes estudos deve ser observada e reproduzida exatamente como na primeira nota, ou seja, deve ser copiada para as notas seguintes.

Seguem os exercícios com orientações de execução:

- Observe a afinação entre uma nota outra e outra;
- Busque uma sonoridade similar entre a nota mais grave e a mais aguda da escala ou arpejo para homogeneizar os registros;
- Relaxe e deixe o ar fluir livremente;
- A organização das escalas é seqüencial harmonicamente em ciclo de quartas ascendentes ou quintas descendentes;

¹⁵Each of these scales in an upward or downward succession of eight notes lying next to each other in the staff (JENNEY, 2006, p. 12)¹⁵.

- Repouse durante cerca de 1 minuto entre a troca entre arpejos graves e agudos;
- Semínima igual a 70 (setenta), aumente a velocidade à medida que sentir-se confortável com o andamento anterior;
- Tempo de duração dos exercícios: aproximadamente 9 minutos.

ESCALAS

1

The image displays ten staves of musical notation for bass clef scales. Each staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The scales are written in the following keys from top to bottom: B-flat major (two flats), B major (two sharps), C major (no sharps or flats), C minor (three flats), D major (two sharps), D minor (one flat), E major (three sharps), E minor (no sharps or flats), F major (one flat), and F minor (two flats). Each scale consists of an ascending eighth-note arpeggio, a descending eighth-note arpeggio, and a final whole note chord. The notation includes stems, beams, and note heads, with appropriate accidentals for each key signature.

ARPEJOS

1

The image displays a sheet music page for a piece titled "ARPEJOS". The music is written for bass clef instruments in 4/4 time. It consists of 12 staves, each containing two measures of music. Each measure is followed by a repeat sign. The music features various triad arpeggios, indicated by a "3" above the notes. The notes and accidentals (sharps, flats, and naturals) vary across the staves, creating different harmonic textures. The first staff begins with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves continue with different triad patterns and accidentals, such as natural notes, sharps, and flats.

2

Musical score for page 43, system 2. The score consists of 11 staves. The first two staves are in bass clef, and the remaining nine staves are in alto clef. The music features triplet patterns and rests. The first two staves are bass clef, and the remaining nine staves are alto clef. The music features triplet patterns and rests.

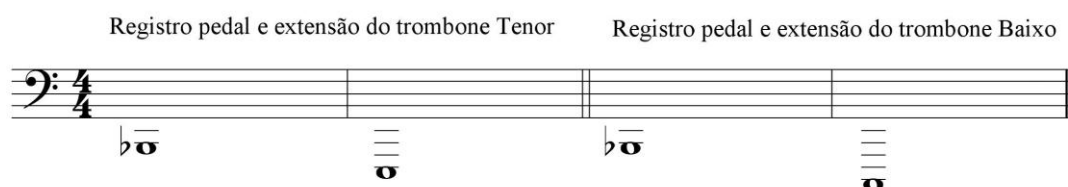
The image displays a musical score for a bass instrument, consisting of eight staves. Each staff contains a sequence of eighth notes, with many of them grouped into triplets. The notes are marked with a '3' above them. The key signature varies across the staves, including natural, sharp, and flat signs. The music concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

3.9 REGISTROS EXTREMOS

Tocar em registros extremos não é uma tarefa fácil em instrumentos de sopro. Isto porque diferentemente de instrumentos de cordas ou de percussão, isto exige tocarmos com muita pressão e velocidade de ar no caso de registros muito agudos e de muita quantidade de ar e pouca pressão no caso de registros muito graves ao invés de pressionar uma tecla ou corda mais longínqua. Logo, os instrumentistas de sopro necessitam de alguma pressão física a mais para tocar em registros extremos.

Sobre registros muito graves no trombone podemos dizer que são chamados de “pedais” ou “notas pedais”. Este registro chamado de pedal encontra-se entre o Sib-1 e o Si-2, a extensão comumente utilizada no trombone tenor é até a nota Mi-1 e na nota Sib-2 no caso do trombone baixo, como nos mostra o exemplo abaixo:

1



Para a execução deste registro é aconselhável iniciar os estudos de forma descendente a partir de uma região confortável do instrumento (registro médio ou grave) e descendo de forma relaxada e lenta até as notas pedais, utilizando dinâmicas suaves (ppp, pp, p), a coluna de ar deve ser constante e quente. É importante manter-se consciente de que não é necessário inflar as bochechas, assim como não é necessário mudar a embocadura, a posição do bocal ou a fôrma dos lábios para tocar os pedais. O aumento de espaço para tocar este registro deve ser interno, aumentando-se o espaço dentro da boca e soprando-se mais lentamente uma maior quantidade de ar.

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

Para obter um registro agudo saudável e condizente em sonoridade, corpo e tamanho de som com os demais registros (e não parecer que seja ”outro” trombonista tocando quando partimos para estes registros extremos) é necessária mais velocidade de ar à medida

que as notas vão ficando mais agudas, além de que este ar passe por um orifício cada vez menor. Neste caso o orifício em questão é a boca do executante, que deve oferecer um espaço menor para que o ar saia.

Em consequência deste menor espaço, maior pressão, maior velocidade de ar e mais vibração labial as notas extremas do registro agudo são produzidas. É indispensável que o trombonista ao tocar estas notas extremas tenha em mente e busque uma sonoridade e conforto similar a dos outros registros. Um acontecimento bastante comum ao tocar notas muito agudas é pressionar fortemente o bocal contra os lábios, causando assim uma falta de irrigação sanguínea nesta região, conseqüentemente danificando o tecido labial e contribuindo para a fadiga dos lábios e prejudicando a sonoridade em todos os registros do instrumento.

Para que o lábio não seja comprimido pelo bocal é aconselhável que o trombonista pratique estas notas reduzindo a pressão nas mãos, pois estas são as responsáveis por apertar o instrumento contra a boca, além de conhecer seus limites e não tentar infringi-los de uma semana para outra. Notas extremas são obtidas em longos períodos de tempo, de prática diária e nunca por esforço físico demais, pois toda e qualquer prática causadora de dores, stress e fadiga musculares em excesso é desaconselhada.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

- Atente-se à qualidade sonora;
- Toque até a nota que conseguir, sem forçar o lábio contra o bocal demasiadamente;
- As notas extremas (tanto agudos, quanto graves) aparecerão e se tornarão fáceis de tocar com o tempo e estudo, não aperte o lábio contra o bocal para que elas saiam, pois poderá causar lesões em seus lábios;
- Semínima igual a 70 (setenta);
- Tempo de duração dos exercícios: aproximadamente 10 minutos.

Registros extremos - Agudos

1

The image displays a musical score for a piece titled "Registros extremos - Agudos". The score is written in 4/4 time and consists of ten staves. The first two staves are in bass clef, while the remaining eight staves are in alto clef. The music features a series of ascending and descending melodic lines, often with chromaticism, and includes various accidentals (sharps, flats, and naturals). The notation is dense, with many notes beamed together, suggesting a fast or intricate passage. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

3.10 INTERVALOS

Quando falamos em intervalos, referimo-nos a relação intervalar entre alturas de notas, basicamente nas variações de notas e alturas que constituem toda e qualquer melodia. O estudo técnico de intervalos fundamentalmente prepara-nos para estas mudanças entre diferentes alturas de notas que inevitavelmente encontraremos durante a execução de exercícios técnicos, melódicos ou qualquer outro tipo de composição musical. Desta forma, é valoroso pensar na afinação destes intervalos tendo em vista que o estudo de exercícios de intervalos é similar ao estudo de exercícios de escalas, diferindo-se apenas pelos saltos não existentes no estudo convencional das escalas. Vejamos o que Alessi comenta sobre os exercícios elaborados por Arban's (2002, p. 138):

Desde que comecei a tocar um instrumento de metal, os exercícios seguidos de intervalos são os meus estudos favoritos. Eles são muito bons para o desenvolvimento da consistência da produção de som em todos os registros, para a flexibilidade, e para o desenvolvimento da embocadura (ALESSI, 2002, p. 138)¹⁶.

Além de pensarmos na afinação, é primordial pensarmos na constância da coluna de ar e uniformidade sonora e de timbre entre as notas. Sobretudo em intervalos maiores. Para tal, o posicionamento firme da embocadura através dos cantos da boca e a constância do fluxo de ar são indispensáveis para um timbre similar durante a troca de notas distantes entre si sem grandes alterações no timbre do instrumento. Mais uma vez Alessi (2002, p. 138) comenta sobre os exercícios propostos por Arban's:

Esforce-se em fazer sempre o mesmo som, concentrar nas notas da escala fazendo o mesmo som de forma consistente, fazer um conjunto de exercícios durante o dia de maneira contínua e não "espalhar", não abrir o som nas notas de baixos (notas mais graves).

Ancore seu bocal em uma posição (para mim, este ponto de âncora é a parte inferior do lábio inferior).

Não deixe o bocal viajando para cima ou para baixo sobre os lábios enquanto você alterna registros. Para evitar isto, faça uso da mandíbula inferior empurrando-a para fora e para baixo em um ângulo de 45° quando viajando para baixo enquanto mantém o ponto de ancoragem (ALESSI, 2002, p. 138)¹⁷.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

¹⁶Since I began playing a brass instrument, the following exercises on intervals have been among my favorite studies. They are very good for development of consistent tone production in all register, for flexibility, and for embouchure development (Alessi apud Arban's, 2002, p. 138)¹⁶.

¹⁷anchor your mouthpiece in one position (for myself, this anchor point is the bottom of the lower lip). Don't let the mouthpiece travel up and down on the lips as you switch registers. To prevent this, make use of the lower jaw by thrusting it out and down in a 45 angle when traveling down in pitch while maintaining the anchor point (Alessi apud Arban's, 2002, p. 138).

- Não deixe que a nota mais grave tenha “estalos”;
- procure manter a coluna de ar fluindo;
- Alterne entre ligado e destacado;
- Deve-se dar maior atenção aos intervalos maiores que uma oitava, pois serão os que trarão mais benefícios neste momento da rotina diária;
- Toque em uma dinâmica confortável (mp ou mf);
- Semínima igual a 70 (setenta), aumente a velocidade à medida que sentir-se confortável com o andamento anterior;
- Tempo de duração do exercício: aproximadamente 8 minutos.

Intervalos

1

The musical score for 'Intervalos' consists of six staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff is in B-flat major. The second and fourth staves are in B-flat major with a key signature change to B-flat minor at the end. The third and fifth staves are in D major. The sixth staff is in D major with a key signature change to D minor at the end. Each staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and a final measure with a fermata.

2

The image displays a musical score for a bass clef instrument, consisting of six systems of two staves each. The first system is in B-flat major. The second system is in B-flat major with a key signature change to two sharps (D major) at the end. The third system is in D major. The fourth system is in D major with a key signature change to B-flat major at the end. The fifth system is in B-flat major. The sixth system is in B-flat major. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

3.11 ESTUDOS MELÓDICOS

A prática de estudos melódicos é o momento que precede a execução de uma peça do repertório do trombone, servindo para iniciar e/ou preparar o trombonista a executar simultaneamente os fundamentos da rotina de estudos trabalhados até então e ainda acrescentar sua interpretação à melodia a ser executada (obra musical). É como estudar uma obra do repertório do trombone com nível técnico e interpretativo menos exigente¹⁸ que uma peça do repertório tradicional do trombone. Dijk (2004, p. 43) diz que é muito útil o uso de melodias familiares ou partes de melodias em rotinas de estudos, pois irá fazer a sessão de prática do instrumento mais divertida e também ajudará a desenvolver um estilo mais melódico:

Sugiro usar algum tema musical simples em seus exercícios diários. Comece com tonalidades conhecidas e em seguida transponha-as para outros tons. É Claro que você está livre para usar outros. Por favor, seja tão criativo quanto possível para fazer sua sessão de aquecimento menos chata (DIJK, 2004, p.43)¹⁹.

Ressaltamos que o executante deve atentar-se não somente aos fundamentos técnicos vistos e citados anteriormente, mas também à própria questão do “fazer música”, ou seja, tocar e pensar artisticamente agregando características de sonoridade, caráter, timbre, articulação, estilo e principalmente fraseado próprios e distintos de acordo com cada obra ou estudo a ser executado. Atentamo-nos principalmente à questão lírica (sobretudo por já ter abordado a questão técnica diversas vezes anteriormente), pois a música é um meio de comunicação e como tal, deve transmitir uma mensagem, um texto, uma sensação. Alessi (2002, p. 215) expõe que para frasearmos melhor, devemos buscar uma nota na frase que sentimos que seja a mais importante, geralmente esta nota foco (a mais importante) deve ser tocada usando um crescendo para, criar a sensação de um ponto de chegada na frase. Alessi (2002, p. 215) também diz que “em sua experiência ouvindo audições de entrada para a Juilliard School (New York), vê grande discrepância entre estudantes que fazem o uso de fraseado e os que não o fazem²⁰”.

A seguir, os exercícios com orientações de execução:

¹⁸ Há estudos melódicos mais exigentes que peças do repertório tradicional do trombone, mas no caso desta rotina de estudos recomendamos o uso de melodias simples, fáceis e menos exigentes técnico e musicalmente.

¹⁹ I suggest using some simple musical themes in your daily exercises. Start with famous tunes and then transpose them to other keys. Of course you are free to use others. Please, be as inventive as possible to make your warm up session less boring (DIJK, 2004, p. 43).

²⁰ In my experience listening to entrance auditions at the Juilliard School, I have a large discrepancy between the students Who makes no use of phrasing and one Who does.

- Procure ser "musical" ao tocar estes estudos melódicos, imagine estar cantando realmente com a voz e não com o trombone;
- Faça as dinâmicas e articulações marcadas com atenção;
- Mantenha a coluna de ar constante e sem quebras nas mudanças de notas.
- Semínima igual a 55 (cinquenta e cinco) para Brahms e Saint-Saens e 72 (setenta e dois) para o Wagner;
- Tempo de duração dos estudos melódicos: aproximadamente 5 minutos.

Symphonie IV Estudos Melódicos 1

J. Brahms

Symphony 3 C. Saint-Saens

Tannhäuser R. Wagner

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O PRODUTO FINAL

O presente trabalho propôs uma série de exercícios que vislumbra a manutenção de fundamentos técnicos primordiais para a prática do trombone. Estes exemplos de exercícios e comentários foram realizados após uma ampla revisão de literatura e tem o intuito de dar dicas de execução visando o estudo diário do instrumento. Escolhemos onze tópicos porque acreditamos que os mesmos contemplem o necessário para que qualquer trombonista possa ter um desempenho satisfatório durante seu dia de prática do trombone, seja ele em uma orquestra sinfônica, banda de música, e grupos de câmara, por exemplo.

Ao executar estes exercícios é fundamental e de suma importância para sua eficácia que tenhamos total atenção na forma de praticá-lo, pois sem a mesma o estudo poderá ser ineficiente e, conseqüentemente, acarretar na perda de tempo por parte do trombonista. É importante lembrar que todo e qualquer exercício de caráter técnico, assim como a manutenção e aprimoramento dos fundamentos de cunho técnico devem ser praticados afim de que a música do intérprete seja beneficiada por tais práticas. Em outras palavras, não podemos esquecer que a prática dos exercícios aqui sugeridos devem ter como objetivo a transmissão de sua mensagem, ou seja, a sua arte de uma maneira clara ao receptor.

De uma maneira clara e objetiva, procuramos transmitir o conhecimento que adquirimos ao longo de nossa carreira profissional como músico e trombonista, assim como buscamos aproximar e traduzir o pensamento de trombonistas de renome nacional e internacional neste trabalho. Esperamos assim que este trabalho seja útil para alunos, aprendizes, estudantes, professores e profissionais do trombone, assim como almejamos que este trabalho ajude e auxilie no fomento e difusão do trombone no cenário musical brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALESSI, J., J.B. and BOWMAN, B. *Arban: Complete Method for Trombone & Euphonium*. Ed. Wesley Jacobs. Encore Music Publishers, 2002.

BUSANELLO-STELLA, A. R., DA SILVA, A. M. T., & Corrêa, E. (2014). **Pesquisa da fadiga nos músculos faciais e mastigatórios: revisão de literatura**. *Revista CEFAC*, 16(5), 1627-1638.

CAVALCANTI, C. R. P. **Um estudo sobre a auto-regulação da prática instrumental de músicos**. *Música em perspectiva* v.3 n.2, março 2010

DIJK, B. **Ben's Basics**.Nederland. BVD Music Productions, 2004.

HUNSBERGER, D. **The Remington Warmups Studies - An annotated Collection of the famous daily routine developed by Emory Remington at the Eastman School of Music**. North Greece, NY, USA, Acura Music, 1979.

JENNEY, J. **Modern Trombone Studies**. Edited by Jay Arnold, 799 seventh avenue, New York, USA, Robbins Music Corporation.

KIMBALL, W. **10 Documented Ways to Improve Your Breathing: Research from the Medical field**. USA. Disponível em:< <http://kimballtrombone.com/breathing/10-ways-to-improve-breathing/>>. Acesso em: 01 de jun. 2014.

KIMBALL, W. Ten Documented Ways to Improve Your Breathing: Research from the Medical field. **ITA Journal**, volume 34, Issue 3, jul. 2006, p. 34 – 43.

LAURSON, M., & KUUSKANKARE, M. **Towards idiomatic instrumental writing: A constraint based approach**. In Proceedings of the 2nd Annual Symposium on Systems Research in the Arts, 2000.

MARSTELLER, R. L. **Basic Routine for Trombone**. San Antonio, TX, Southern Music Company, 1974.

PILAFIAN, S.; SHERIDAN, P. **The Brass Gym A Comprehensive Daily Workout for Brass Players**.Focus on Music, TBGEBC edition, 2011.

PILAFIAN, S.; SHERIDAN, P. **THE BRASS GYM – A Comprehensive Daily Workout for Brass Players**. USA, Focus on excellence, 2005.

SALVO, V. **241 DOUBLE AND TRIPLE TONGUING EXERCISES FOR TROMBONE BARITONE – TUBA**. Miami, Flórida,USA. 1973 Copyright Bewin Mills.

VERNON, C. **A "SINGING" APPROACH TO THE TROMBONE (and other brass)**. Atlanta Brass Society Press, 1995 Revised Edition.

WICK, D. **Trombone Technique**.UK, Denis Wick publishing, 2011 revised edition.

5 ARTIGO

Durante o curso de Mestrado Profissional, foi elaborado um artigo de acadêmico, que, posteriormente foi apresentado em eventos científicos da área de música – trombone. Este trabalho acadêmico concebeu-se como produto resultante da disciplina *Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação musical (MUSD43)*, ministrada pelo professor Lucas Robatto com correções e orientação do professor Lélío Alves.

O artigo (Apêndice A) intitulado *A respiração adequada para a performance do trombone segundo os professores Wick, Kimball e Dijk* foi apresentado no III Simpósio Científico da Associação de Trombonistas do Brasil em Setembro de 2014, em São João Del Rei, Minas Gerais.

6 RELATÓRIOS

Em cumprimento as especificações estabelecidas pelo Programa de Pós Graduação Profissional em Música da UFBA, relatórios das oficinas de prática técnico-interpretativa e disciplinas práticas que cursei durante meus 3 semestres (pela afinidade com o projeto em desenvolvimento) foram completados de acordo com modelo disponibilizado pelo programa.

Quadro 1 - apresenta as oficinas e práticas cursadas.

PERÍODO	DISCIPLINA	RELATORIO
2014.1	Prática de Banda	Anexo A
	Prática Camerística	Anexo B
	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa	Anexo C
2014.2	Prática de Banda	Anexo D
	Prática Camerística	Anexo E
	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa	Anexo F
2015.1	Prática de Banda	Anexo G
	Prática Camerística	Anexo H
	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa	Anexo I

APÊNDICE A – Artigo apresentado durante o III Simpósio Científico da Associação de Trombonistas do Brasil

LEITE, D.R. “A Respiração Adequada Para a Performance do Trombone Segundo os Professores Wick, Kimball e Dijk. Salvador: PPGPROM/UFBA, 2014

A respiração adequada para a performance do trombone segundo os professores Wick, Kimball e Dijk

Diego Ramires S. Leite

Resumo: O ato de respirar é um processo comum a todos seres humanos. Uma respiração executada corretamente pode trazer grandes benefícios a instrumentistas de instrumentos de sopros, assim como a prática respiratória inadequada, trará malefícios ao instrumentista. Através da leitura e análise de textos sobre o assunto, o presente artigo pretende apresentar o olhar de três importantes trombonistas sobre a respiração ao tocar um instrumento de sopro, dando ênfase ao trombone. Os trombonistas em questão são: Ben Van Dijk, Denis Wick e Will Kimball. Os supracitados professores de trombone pensam de forma similar sobre como respirar adequadamente embora sejam de nacionalidades diferentes e utilizem-se de abordagens distintas. Em suma, suas concepções são expostas afim de que tenha-se um maior conhecimento a respeito deste importante fundamento comum à todos instrumentos de sopro, inclusive o trombone.

Palavras-chave: instrumento de sopro, trombone, respiração

The Adequate breathing for the performance of the trombone according teachers Wick, Kimball and Dijk

Abstract: The act of breathing is a process common to all humans. A breath executed correctly can bring great benefits to instrumentalists of wind instruments, as well as inadequate respiratory practice, will bring harm to the instrumentalist. Through reading and analysis of texts on the subject, this article aims to present the look of three important trombonists on the breath to play a wind instrument, emphasizing the trombone. Trombonists in question are: Ben Van Dijk, Denis Wick and Will Kimball. The above trombone teachers think similarly about how to breathe properly even though they are of different nationalities and using up of different approaches. In short, his views are exposed to the end that has become a greater knowledge about this important common ground to all wind instruments, including trombone.

Key words: wind instrument, trombone, breathing

Introdução

O processo respiratório é uma atividade comum a todas as pessoas e realizado continuamente durante nossas atividades cotidianas. Isto ocorre sem a necessidade de pensarmos no ato de inspirar e expirar a todo instante. Diferente da atividade respiratória do nosso cotidiano, tocar um instrumento de sopro exige maior uso da nossa capacidade respiratória.

Ainda que muitos músicos executem a respiração adequada para tocar instrumentos de sopro é comum que muitos destes não tenham uma consciência prévia de todo o processo. Embora muitos dos conceitos e exercícios desenvolvidos por músicos possam ser benéficos, outros podem representar um desperdício de tempo, ou até mesmo prejudicar o desempenho musical. Ou seja, é possível que determinadas formas de praticar e exercitar a respiração sejam bem mais produtivas que outras.

Diante do exposto, o presente artigo pretende apresentar o olhar de três importantes trombonistas sobre a respiração ao tocar um instrumento de sopro, dando ênfase no trombone. Os trombonistas em questão são: Ben Van Dijk, Denis Wick e Will Kimball. Antes de nos aprofundarmos no tema é interessante citar Kimball (2006), que explica de forma clara alguns importantes conceitos da respiração:

Na área médica, o termo *inspiração* é sinônimo de *inalação*, e *expiração* com a *exalação*. *Volume pulmonar* é dividido em várias categorias, mas a *capacidade vital* (a quantidade máxima de ar que uma pessoa pode voluntariamente expirar depois de uma inspiração máxima), também conhecida como a capacidade pulmonar, é o mais aplicável para músicos. A função pulmonar refere-se à forma como uma pessoa é capaz de usar seu volume pulmonar (com que rapidez eles podem inalar ou exalar, a quantidade de ar que pode mover-se em um determinado período de tempo, etc). Embora existam muitas medidas diferentes de função pulmonar, a mais comum nos estudos citados é *volume expiratório forçado em um segundo*, ou FEV1, a quantidade de ar que uma pessoa pode exalar em um segundo. A *espirometria* é a prática de tomar medidas específicas de volume pulmonar e função pulmonar. *Ventilação*, que é provavelmente um termo mais exato do que respirar pela forma como o ar é usado por músicos, é simplesmente o movimento de ar para dentro e para fora dos pulmões (sem relação à oxigenação do sangue, troca de gás, etc) (KIMBALL, 2006, p. 34)¹

O desenvolvimento do trabalho está dividido em quatro tópicos sobre respiração, além das considerações finais. Dentro de cada um dos quatro tópicos são feitas comparações entre cada texto dos três autores supracitados. São eles:

Segundo o website da International Trombone Association

(<<http://www.trombone.net/about/bio.cfm?id=1>> acesso em 22/07/2014 e traduzido pelo autor deste trabalho), Denis Wick, foi um dos mais influentes trombonistas ingleses, professor e designer de surdinas para instrumentos de metais e bocais, sendo respeitado internacionalmente. Recebeu diversos prêmios durante sua carreira. Em sua aposentadoria (1989), foi premiado com o prêmio anual da ITA (Associação Internacional Trombone), sendo seu presidente entre 2004 e 2006. Participou dos seguintes grupos musicais: Royal Academy of Music, Bournemouth Symphony Orchestra, the city of Birmingham Symphony Orchestra e London Symphony Orchestra.

Wick lecionou na Guildhall School of Music and Drama, Royal Academy of Music e Gustav Mahler Youth Orchestrae. Tem sua própria linha de bocais e surdinas para instrumentos de metal, feitas por Denis Wick Products Ltd, além da editora Denis Wick Publishing. Foi homenageado pela International Trombone Association por diversas vezes. Em 1989 foi agraciado com o Prêmio ITA, com o Neill Humfeld Award, e fez grandes avanços para internacionalizar a revista da ITA (<<http://www.trombone.net/about/bio.cfm?id=1>> acesso em 22/07/2014 e traduzido pelo autor deste trabalho).

De acordo com seu próprio website (< <http://kimballtrombone.com/bio/>>. Acesso em: 15 de jul. 2014, traduzido pelo autor deste trabalho), Will Kimball, estadunidense, é professor Associado de Trombone da Universidade Brigham Young e membro de Utah final Trombone Ensemble. Ministrou clínicas e Masterclasses em universidades e conservatórios e m diversos países, destacando-se entre eles: Julliard, Cincinnati Conservatory, Universidade de Michigan, Yale, Universidade de Indiana, University of North Texas, San Francisco Conservatory, Arizona State University, Boston University e University of Iowa. Suas pesquisas sobre trombone alto e respiração para músicos o levou a ministrar um grande número de clínicas e apresentar artigos acadêmicos em diversos locais de seu país.

¹ In the medical field, the term *inspiration* is synonymous with *inhalation*, and *expiration* with *exhalation*. *Lung volume* is divided into several categories, but *vital capacity* (the maximum amount of air a person can voluntarily exhale after a maximal inhalation), sometimes known as *lung capacity*, is the most applicable to musicians. *Lung function* refers to how well a person is able to use their lung volume (how quickly they can inhale or exhale, how much air they can move in a given amount of time, etc.). Although there are many different measures of lung function, the most common in the studies cited is *forced expiratory volume in one second*, or FEV1, the amount of air a person can exhale in one second. *Spirometry* is the practice of taking specific measurements of lung volume and lung function. *Ventilation*, which is probably a more exact term than breathing for the way air is used by musicians, is simply the movement of air in and out of the lungs (without respect to oxygenation of the blood, gas exchange, etc.) (KIMBALL, 2006, p. 34). Todas as traduções foram feitas pelo autor do presente texto.

Ainda segundo seu website, no campo orquestral, Kimball recentemente ganhou a posição de diretor da área de trombone na Utah Chamber Orchestra (Ballet West), Cedar Rapids Symphony Orchestra (atual Orchestra Iowa) e Arkansas Symphony Orchestra. Além de ter atuado como trombonista na Utah Symphony, Phoenix Symphony, Utah Chambers Artists, Shreveport Symphony, Utah Festival Opera, Orquestra at Temple Square e New England Philharmonic. Kimball também participou de gravações para a ESPN, Discovery Channel e Disney, bem como trilhas sonoras para filmes como "The Sandlot", "Monte do Senhor", "Son of the Mask" e "Forever Strong", além de lançar seu CD com a Utah Trombone Authority, produzido pela Tantara Records.

Kimball também fez performances em festivais de jazz na França, Noruega, Suécia, Finlândia e Estados Unidos. Apresentou-se em grupos de música de câmara com os Membros do Brass Atlântic, Pittsburgh Symphony, Boston Symphony, Chicago Symphony, Utah Symphony e Phoenix Symphony. Kimball é DMA pela Arizona State University, onde estudou com Gail Wilson. Em sua formação, constam aulas com os seguintes professores: Daniel Bacheld, Larry Zalkind, Murray Crewe, Scott Hartman e Brian Bowman, eufonista (< <http://kimballtrombone.com/bio/> >. Acesso em: 15 de jul. 2014 e traduzido pelo autor deste trabalho).

Segundo Dijk (2004, p. 6), Ben van Dijk, holandês, trombonista baixo da Rotterdam Philharmonic e professor no conservatório de Amsterdan, obtiveram seu Diploma de Solo em trombone cum laude no Conservatório Real de Haia, sua cidade natal. Atuou nos seguintes grupos musicais: Nederland Rádío Philharmonic Orchestra, Rotterdam Philharmonic, Netherlands Wind Ensemble, Dutch Jazz Orchestra e Dutch Brass Sextet. Estudou com seu pai, Van Dijk, Jeff Reynolds e Roger Bobo. Além de tocar trombone baixo, Ben é virtuoso na guitarra flamenca. Foi convidado como professor e solista em diversos festivais internacionais de música em diversos países, tais como: Coréia, Japão, Grécia, Hungria, Suécia, Inglaterra, Escócia, França, Espanha, Brasil, Chile, Venezuela, Peru e Estados Unidos da América (DIJK, 2004, p. 6).

De acordo com Dijk (2004, p. 6), Ben van Dijk Tem quatro CDs solo lançados, "Nana", "First Song", "Melody" e "Never Alone". Seu método para trombone baixo e tenor com válvula em F^á, "Ben's Basics", foi lançado em julho de 2004, recebeu grande reconhecimento e é vendido em todo o mundo. Em reconhecimento às suas contribuições para a ITA (International Trombone Association) e para a comunidade em geral do trombone, Ben van Dijk foi o ganhador do Prêmio ITA 2003. Este prêmio é a mais prestigiada premiação da ITA e reconhece realizações artísticas de Ben e seus incansáveis

esforços para a promoção e melhoria dos padrões de desempenho globais do trombone e pedagogia dos instrumentos de metais (DIJK, 2004, p. 6).

O Processo Respiratório

Uma respiração completa segundo Dijk (2004), é composta de três passos combinados em um movimento fluente, onde, no primeiro passo a parte inferior do tórax é expandido para fora, a parte superior do tórax se projeta e há expansão do peito para fora. No segundo passo a parte baixa do abdômen é um pouco projetada para dar apoio e finalmente no terceiro passo o tórax é totalmente expandido em todas as direções, enchendo os pulmões com sua capacidade máxima.

Dijk (2004) diz que a respiração pela boca é a forma mais utilizada durante a execução de um instrumento de sopro mas que muitas vezes é aconselhável respirar pelo nariz durante exercícios respiratórios. Para melhorar o entendimento de como deve a ser a sensação ao respirar pela boca, o autor sugere que o instrumentista tente respirar pela boca com os dedos próximos a garganta e observar os movimentos feitos por ela, ressaltando que isto poderá lhe causar problemas para ao tocar seu instrumento, sendo esta uma sensação e prática errada e desaconselhável. Dentro da mesma sugestão Dijk (2004) diz para o instrumentista respirar pelo nariz, desta maneira não irá notar qualquer movimento em sua garganta e poderá muito mais relaxadamente fazer respirações longas e profundas.

Dijk (2004) alega que é de grande importância respirar pelo nariz o mais silenciosamente possível e o que o objetivo de sua supracitada sugestão é transferir a sensação de relaxamento da respiração através do nariz para respirar pela boca, sendo que, ele mesmo utiliza-se de respirar pelo nariz, em combinação com a respiração pela boca regularmente durante concertos ou outros momentos sensíveis ao estresse para garantir que sua respiração fique relaxada. Tratando propriamente de como respirar, o autor aponta exercícios que segundo ele devem ser realizados para certificar-se se o executante está sentindo sua respiração realmente relaxada, como se estivesse apenas falando sem qualquer tensão na voz, sentindo-se no controle da situação e sem qualquer tipo de aperto enquanto a pratica, pois é exatamente desta forma que o instrumentista deve sentir-se ao tocar.

Em seu trabalho, Wick (2011) trata de questões físicas e fisiológicas sobre a respiração. Fala que a garganta deve estar sempre aberta e relaxada, os pulmões como um jarro de leite, devem ser preenchidos a partir do fundo (parte baixa) até a parte de cima do jarro (parte alta) passando e preenchendo também as laterais, isto falando em pulmões.

Para que isto aconteça o diafragma deve ser empurrado para frente e para baixo, sendo assim apertado durante o processo de inalação de ar.

Segundo Wick (2011), os pulmões são capazes de tomar muito mais ar do que geralmente se supõe até mesmo em respirações rápidas. Sendo a respiração profunda rápida essencial para fins práticos pois a inflação total dos pulmões deve ser alcançada no espaço de uma batida de semínima (compasso quatro por quatro) em andamento *Allegro*, fato este freqüentemente negligenciado por instrumentistas de sopro.

Wick (2011) explica que o diafragma comprime-se à medida que os pulmões se enchem e precisamente no momento em que os pulmões são totalmente inflados o ar muda de direção e o ar é exalado. É durante a exalação que os músculos abdominais empurram o ar, quase que como alças de um fole e com o diafragma tentando retomar a sua forma original de cúpula é possível a expulsão de 90% do ar nos pulmões em um segundo, mas nunca usaremos o ar de forma tão violenta ao tocar trombone.

Sob uma análise simplista, o autor diz em síntese, que para inalação o diafragma está relaxado mas para exalação ele tenta retomar a sua forma original de cúpula, e ao fazer isso impulsiona o ar dos pulmões para fora e que embora o processo respiratório pareça complicado, todo este procedimento é completamente natural, devendo este ser praticado lentamente e em um movimento único e contínuo.

Kimball (2006) em seu artigo adentra ainda mais no campo da fisiologia:

Embora, por vezes, um conceito estranho aos músicos, é um fato de comum conhecimento e de todos os dias entre os fisiologistas que o fole do sistema respiratório humano é constituído de duas partes: o diafragma e da caixa torácica (Tobin 31; Johnson 256). Usando apenas o diafragma, como por vezes é defendido por músicos, elimina-se cerca de um terço da capacidade vital (Sebel 28); outros estudos indicam que essa perda pode ser ainda maior do que um terço (Bergofsky). Há claramente muitos casos em que os músicos necessitam de uma respiração com plena capacidade vital, e não apenas dois terços da sua capacidade vital. Também, desde que o fluxo expiratório máximo só é possível perto da capacidade pulmonar total e diminui progressivamente à medida que diminui o volume do pulmão, a questão da plena expansão obviamente afeta a função pulmonar, bem como o volume pulmonar (Johnson 263) (KIMBALL, 2006, p. 36).²

² Though sometimes a foreign concept to musicians, it is a common piece of workaday knowledge among physiologists that the bellows of the human respiratory system consists of two parts: the diaphragm and the rib cage (Tobin 31; Johnson 256). Using only the diaphragm, as is sometimes advocated by musicians, eliminates approximately one third of the vital capacity (Sebel 28); other studies indicate that this loss could even be higher than a third (Bergofsky). There are clearly many cases in which musicians require a full vital capacity breath, not just two thirds of their vital capacity. Also, since maximum expiratory flow is possible only near total lung capacity and decreases progressively as lung volume decreases, the matter of full expansion obviously affects lung function as well as lung volume (Johnson 263) (KIMBALL, 2006, p. 36).

Kimball (2006) relata que o movimento da porção do fole da caixa torácica ocorre mecanicamente através do que os fisiologistas costumam chamar de o movimento de "alça de balde" da caixa torácica, onde a caixa torácica se move para cima e para fora após inalação, para baixo e para dentro na exalação, pois se a caixa torácica permanece imóvel, fixa em qualquer lugar ao longo de sua amplitude de movimento, acaba perdendo o seu propósito:

Se a caixa torácica permanece imóvel, fixa (seja em uma posição para cima, posição para baixo, ou em qualquer lugar ao longo de sua amplitude de movimento), sua finalidade mecânica é obviamente frustrada, ou seja, a caixa torácica deve se mover para cima e para baixo, dentro e fora, a fim de trabalhar como um fole (Johnson 263) (KIMBALL, 2006, p. 36).³

O autor ainda fala que em momento algum, quer por meio de treinamento, concentração ou esforço sobre-humano, uma pessoa pode fazer com que o diafragma (para não mencionar o próprio pulmão, que é passivo e completamente sem músculo coordenável) simplesmente assuma parte da caixa torácica e do movimento mecânico, seja durante a inalação ou expiração.

Seguindo por esta linha de pensamento, o autor ainda fala que todo o sistema respiratório será comprometido caso o movimento da caixa torácica seja inibido e apenas o diafragma seja usado durante a respiração, além de que, fisiologistas respiratórios demonstraram que o sistema respiratório funciona melhor como um todo, e não através do isolamento de músculos individuais, como o diafragma (daí o termo sistema respiratório). Em outras palavras, o diafragma não funcionará tão eficientemente por si só, como acontece em combinação com os outros músculos respiratórios, uma vez que, é um sistema respiratório, sistema este que é formado e utiliza-se de muitos músculos.

Além disso, Kimball (2006) constata que durante suas clínicas e workshops por ele ministrados em grande parte de seu país de origem (Estados Unidos da América), este é com certeza o problema mais frequentemente encontrado entre as centenas de instrumentistas de sopros cuja capacidade respiratória e vital foram por ele mensuradas: O fato de os instrumentistas terem medo e receio de relaxar e deixar o movimento natural acontecer enquanto inalam (possivelmente porque os alunos tem medo de que possam fazer algo errado).

³ If the rib cage remains fixed (whether in an upward position, downward position, or anywhere along its range of motion), its mechanical purpose is obviously thwarted. That is to say, the rib cage must move up and down, in and out, in order to work as a bellows (Johnson 263) (KIMBALL, 2006, p. 36).

Kimball (2006) ainda relata que a partir do momento que o instrumentista de sopro finalmente relaxa, inala com um grande fôlego e permite que tudo se expanda naturalmente sem tentar isolar os músculos ou executar ações involuntárias, suas medidas de capacidade vital irão, invariavelmente, melhorar bastante.

Uso e função do diafragma

A seguir, é exposta a visão dos três autores acerca do diafragma, definido da seguinte forma por Philippe-Emmanuel Souchard, em seu livro intitulado “o diafragma”:

O diafragma, musculo ímpar e assimétrico, que separa o tórax do abdome, compreende duas porções: uma muscular e periférica, graças à qual o músculo insere-se no contorno do tórax e coluna, outra, central, denominada tendínea.

Formando uma abóboda de concavidade inferior, o diafragma é na realidade constituído em sua periferia por finos músculos digástricos dispostos de tal forma que os tendões centrais, imbricados, formam o centro tendíneo. A porção muscular divide-se em uma porção vertebral, uma porção costal e uma esternal (SOUCHARD, 1980, p. 12).

Dijk (2004) pouco fala sobre o diafragma mas segundo ele o diafragma é músculo tipo folha esticada, forte e que se estende por toda a base do tórax. Anexado às costelas inferiores, a espinha dorsal e ao esterno separando o tórax do abdômen, podendo ser considerado o “piso” do peito e o “telhado” do abdômen. É achatado automaticamente durante a inalação, sendo que este movimento do diafragma possibilita o preenchimento da parte inferior dos pulmões. O diafragma está ligado aos reforços inferiores e do esterno, que vai ser projetado para baixo em parte por esta expansão que vai de lado-a-lado e de frente para trás e a ação desses músculos preenche a parte média dos pulmões.

Já Kimball (2006), fala que foram feitos estudos, onde, tendo como alvo o fortalecimento muscular, indivíduos saudáveis realizaram exercícios abdominais de três a quatro vezes por semana durante 16 semanas, onde estes aumentaram significativamente a espessura do diafragma, pressão transdiafragmática, pressão inspiratória máxima e expiratória máxima.

Kimball (2006) ainda cita que se usarmos apenas o diafragma para respirarmos, teremos apenas cerca de um terço de nossa capacidade vital, podendo ainda está perda ser ainda maior e que devemos utilizar o diafragma em combinação com outros músculos respiratórios. O autor relata também que roupas apertadas em torno da parede abdominal comprometem o sistema respiratório semelhantemente ao efeito da gravidez e da obesidade, por impedir a eficácia do diafragma para que este efetue o deslocamento das vísceras abdominais. Por fim, Kimball (2006) diz que estudos verificaram que a presença de

uma grande quantidade de alimentos não digeridos no abdômen faz o deslocamento de conteúdos abdominais pelo diafragma mecanicamente mais difícil.

Wick (2011) relata que o diafragma age dando espaço aos pulmões durante a inalação (sendo empurrado para frente e para baixo) e pressionando o ar para fora dos pulmões durante a exalação (retornando à sua posição original), sendo também importante sua posição ao tocar o instrumento de sopro. Segundo Wick (2011) quando tocamos no registro grave o diafragma deve estar um pouco estendido, para frente e para baixo e gradualmente mover-se para cima e comprimir-se conforme o trombonista alcança os registros médios e agudos. Ainda sobre diafragma e registros, o autor dá um exemplo do uso do diafragma sobre um dos trechos orquestrais mais famosos da literatura do trombone, de Richard Strauss, "Also Sprach Zarathustra". A respeito desta passagem, é comentada a grande necessidade do uso de apoio do diafragma, pois esta passagem além de ter uma melodia de ascendência grande e rápida (amplo registro) também altera a dinâmica rapidamente.

Finalizando, Wick (2011) diz que se os problemas de controle de ar e de apoio com o diafragma não forem encarados com seriedade pelo aluno/estudante de trombone, provavelmente este não desenvolverá a capacidade pulmonar e a força necessária na estrutura muscular do diafragma para que ele (diafragma) exerça sua função apoiadora e estabilizadora.

Postura

Tratando sobre postura ao respirar, Kimball (2006) fala em seu artigo:

Por várias razões fisiológicas, a capacidade pulmonar diminui em cerca de 2 por cento, de estar de pé para estar sentado e cerca de 15 por cento em ação a estar sentado com estar deitado (deitado de costas) (Campbell e Davis 20). Postura „semi-supina“ (reclináveis ou má-postura) tem sido apontada como sendo muito menos eficiente do que sentando (Koulouris et al.) (KIMBALL, 2006, p. 42).⁴

Kimball (2006), diz que em suma, não faz sentido ficar sentado se você pode ficar em pé durante a execução musical em um instrumento de sopro. Caso você não possa ficar em pé, deve sentar-se em linha reta. Sob o ponto de vista médico e fisiológico, é afirmado que:

⁴ For various physiological reasons, lung capacity decreases by about 2 percent from standing to sitting, then about 15 percent from sitting to supine (lying on your back) (Campbell and Davis 20). "Semi-supine" posture (reclining or slouching) has been found to be significantly less efficient than sitting (Koulouris et al.) (KIMBALL, 2006, p.42).

A função pulmonar também é melhor quando se está de pé; ambos CVF e FEV1 são “um pouco mas significativamente maior” quando em pé do que quando sentado (Towsend). Esta diferença de postura é importante o suficiente para que a American Thoracic Society recomende documentar exatamente qual postura é usada durante todas as medições de respiração (American Thoracic Society “Standardization of Spirometry”, 1995, p. 1125).⁵

Dijk (2004), diz que devemos ficar em pé, com os pés ligeiramente afastados, não travando os joelhos e com postura ereta, o mais alto possível, determinando a posição do seu peito colocando suas mãos para os lados a altura do peito e respirar profundamente. Esta seria a posição correta do peito durante a respiração e execução do instrumento de sopro.

Wick (2011) relata que a postura é de grande importância para uma respiração satisfatória, o corpo e o tronco devem estar na posição vertical e não devemos nos curvar de forma alguma, seja para cima, baixo ou para os lados. O autor fala também que quando se toca um solo, deve-se fazer o mínimo de movimento teatral, pois assim, a performance sempre será melhor, tal como estando em linha reta e/ou sentado na orquestra ou banda mas sem cruzar as pernas.

Relaxamento

Em Kimball (2006), vemos que a tensão nos músculos abdominais e torácicos, assim como nos intercostais durante a inalação limita a capacidade de contração e expansão do sistema respiratório, diminuindo assim a eficiência dos pulmões e do volume pulmonar. O autor diz que a tensão geral (causada, por exemplo, pela ansiedade de desempenho ou pouca prática) e a tensão local (causada, por exemplo, pela tentativa de prender partes individuais do sistema respiratório em uma posição fixa) são visivelmente contraproducentes para a respiração. Embora Kimball (2006) relate:

Surpreendentemente, os estudos de instrumentistas de sopro profissionais e vocalistas têm mostrado que, embora os resultados de desempenho são muito semelhantes, padrões de respiração específicos entre os profissionais bem sucedidos são notavelmente variados (Cossette, Sliwinski, e Macklem; Nelson 40; Thomasson e Sundberg, Watson et al.). A pesquisa mostrou que as especificidades de respiração, incluindo a proporção de diafragma para uso das costelas, sequência de recrutamento muscular, e as manifestações externas visuais de respiração, variam significativamente de acordo com a construção individual e tipo de corpo (Hoit e Hixon, Wade). Em outras palavras, nosso corpo naturalmente irá fazer o que é mais eficiente para o seu dado de construção. Os estudos também demonstraram que, independentemente das reivindicações, por vezes feitas ao contrário, os músicos profissionais têm muito pouco controle sobre os músculos individuais do sistema respiratório,

em particular o diafragma (Wade), bem como uma tomada de consciência fisiológica muito imprecisa do que realmente está ocorrendo quando respiram (WATSON E HIXON, WADE) (KIMBALL, 2006, p. 42).⁶

Ainda sobre Kimball (2006), sua pesquisa indica que é mais proveitoso que instrumentistas simplesmente relaxem e deixem que naturalmente o corpo (as ações e movimentos naturais variam de pessoa para pessoa) faça a sua parte ao invés de tentar fisicamente ou mentalmente realizar desnecessariamente uma mudança no que é em grande parte um trabalho involuntário. Fala também que a prática de ioga tem grande relação com um bom relaxamento enquanto o instrumentista de sopro toca seu instrumento.

Wick (2011) diz que dependendo da forma que o instrumentista respira, poderá vir a sentir tensão muscular acumulada em sua garganta, sendo esta, uma má sensação, além de errônea, pois a garganta deve sempre estar completamente aberta e relaxada enquanto o instrumentista respira. Outra colocação do mesmo autor é que a respiração lenta e controlada para fins de relaxamento pode ser utilizada para suprimir o inevitável nervosismo que assola a grande maioria dos músicos antes de uma performance.

Wick (2011) ainda sugere que antes de uma entrada de um solo deve-se respirar profundamente e várias vezes, exalando o ar vagorosamente, como se o instrumentista estivesse tocando em dinâmica pianíssimo (pp). Geralmente, há uma grandiosa impressão de relaxamento adentrando o corpo, tornando inclusive a medida de pulso mais lenta e tranqüila.

Dijk (2004), expõe 3 exemplos de quando sua respiração está relaxada:

1. Respirar o ar fresco através de seu nariz durante um passeio refrescante ao longo da praia ou na floresta;
2. Respirar pela boca durante um profundo suspiro de alívio;
3. A forma mais descontraída de respiração, porém, ocorre enquanto se está dormindo. Quando respiramos desta forma, os músculos do estômago estão completamente relaxados. O relaxamento do estômago, enquanto a respiramos é um dos maiores problemas para muitos de nós. Tente evocar esse sentimento de respiração relaxada repetidamente enquanto toca seu instrumento (DIJK, 2004, p. 8).⁷

O autor demonstra uma série de cinco exercícios de respiração que não tem a necessidade de serem praticados diariamente, mas sempre que se sinta a necessidade de

⁵ Lung function is also best when standing; both FVC and FEV1 are “slightly but significantly higher” when standing than when sitting (Townsend). This difference in posture is important enough that the American Thoracic Society recommends documenting exactly what posture is used during all breathing measurements (American Thoracic Society “Standardization of Spirometry”).

certificar-se que o instrumentista realmente sinta-se relaxado ao respirar, sem qualquer sensação de aperto enquanto toca. Estes exercícios, em suma, focam em inalação e exalação de ar, sendo que mesmo em uma respiração rápida (1 segundo), esta ainda deve ser extremamente relaxada. Dijk (2004) também diz que respirações para fins de estudo devem ser feitas calmamente como suspiros e que o ar que sai da boca deve ser sempre o mais quente possível, sendo que isto só será possível se a garganta estiver relaxada.

O autor ainda fala sobre um pequeno exercício a ser realizado diariamente antes da rotina de estudos diária do trombonista. Este exercício para relaxamento labial chamado de “som de cavalo” tem o objetivo de relaxar e estimular os lábios e ativar a circulação sanguínea labial. Durante toda a prática destes exercícios o autor frisa bastante que devemos nos concentrar e sempre tentar atingir a sensação mais natural e relaxada possível enquanto praticamos exercícios de respiração, como se estivéssemos falando, pois é exatamente assim que devemos nos sentir enquanto tocamos.

Considerações Finais

Embora apresentados com abordagens distintas, os autores pensam similarmente sobre a maioria dos tópicos expostos neste trabalho. Mesmo sendo de diferentes regiões do planeta a questão de respiração ao instrumento é fortemente levantada pelos três professores de trombone citados neste trabalho. É notável também a ênfase dos autores em relação a grande importância da correta execução deste fundamento ao tocar o trombone e a falta de cuidado sobre este tema sobretudo em estudantes de trombone.

Dijk (2004), Kimball (2006) e Wick (2011), concordam que apenas relaxando e deixando o corpo agir naturalmente é uma boa forma de obter uma respiração eficiente ao

⁶Suprisingly, studies of professional wind instrumentalists and vocalists have shown that, although performance results are very similar, specific breathing patterns among successful professionals are remarkably varied (Cossette, Sliwinski, and Macklem; Nelson 40; Thomasson and Sundberg; Watson et al.). Research has shown that the specifics of breathing, including the ratio of diaphragm to rib cage use, sequence of muscle recruitment, and the visual external manifestations of breathing, vary significantly according to individual build and body type (Hoit and Hixon; Wade). In other words, our bodies naturally do what is most efficient for their given build. Studies have also demonstrated that, regardless of claims sometimes made to the contrary, professional musicians have very little control over the individual muscles of the respiratory system, particularly the diaphragm (Wade), as well as a very inaccurate physiological awareness of what is actually occurring when they breathe (Watson and Hixon; Wade).

⁷1. Breathing in fresh air through your nose during a refreshing walk along the beach or in the wood;

2. Breathing in through your mouth during a deep sigh of relief;

3. The most relaxed way of breathing, though, occurs while one is asleep. When Breathing is this manner, the stomach muscles are completely relaxed. The relaxation of the stomach while breathing is one of the greatest problems for many of us. Try to conjure up this feeling of relaxed breathing repeatedly while playing your instrument (DIJK, 2004).

praticar o instrumento. Pensam também similarmente acerca da postura, devendo esta ser sempre que possível em pé, ereta ao respirar, praticar e tocar o instrumento. O diafragma movimentando-se naturalmente para baixo durante a inspiração (dando mais espaço para a expansão dos pulmões) e para cima durante a expiração, empurrando o ar para fora dos pulmões e retomando sua forma original.

Kimball (2006) aprofunda-se mais sobre o tema respiração, citando fontes e termos da medicina e fisiologia em seu trabalho enquanto Dijk (2004) e Wick (2011) enfatizam em seus textos a respiração aplicada à prática, por vezes sugerindo exercícios práticos para melhorar o controle e fluxo respiratório.

A partir da exposição da opinião destes renomados autores e trombonistas sobre respiração, espero que este trabalho possa ter contribuído para o entendimento desta importante parte do estudo dos trombonistas.

REFERÊNCIAS

American Thoracic Society. “**Standardization of Spirometry: 1994 update.**” *American Journal of Respiratory Critical Care Medicine* 152 (1995): 1107-1136.

DIJK, B. **Ben’s Basics**. Nederland. BVD Music Productions, 2004.

FONSECA, D. **O trombone e suas atualizações – sua história, técnica e programas universitários**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HUNSBERGER, D. **The Remington Warmups Studies - An annotated Collection of the famous daily routine developed by Emory Remington at the Eastman School of Music**. North Greece, NY, USA, Acura Music, 1979.

KIMBALL, W. **10 Documented Ways to Improve Your Breathing: Research from the Medical field**. USA. Disponível em :< <http://kimballtrombone.com/breathing/10-ways-toimprove-breathing/>>. Acesso em: 01 de jun. 2014.

KIMBALL, W. Ten Documented Ways to Improve Your Breathing: Research from the Medical field. **ITA Journal**, volume 34, Issue 3, jul. 2006, p. 34 – 43.

KOULOURIS, N., et al. “**The Effect of Posture and Abdominal Binding on Respiratory Pressures.**” *European Respiratory Journal* 2(10) (November 1989): 961-5.

LAFOSSE, A. **Méthode Complète de Trombone Coulisse**. Editions Musicales, Alphonse Leduc, Paris, France.

PILAFIAN,S.; SHERIDAN,P. **The Brass Gym A Comprehensive Daily Workout for Brass Players**. Focus on Music, TBGEBC edition, 2011.

SEBEL, P. *Respiration, The Breath of Life*. New York: Torstar Books, 1985.

VERNON, C. A **“SINGING” APPROACH TO THE TROMBONE (and other brass)**. Atlanta Brass Society Press, 1995 Revised Edition.

WADE, O. L. **“Movements of the Thoracic Cage and Diaphragm in Respiration.”**
Journal of Physiology 124 (1954): 193-212.

WEISBERG, A. **THE ART OF WIND PLAYING**. Macmillan Publishing Co...INC, USA, 1975.

WHITWELL, D. **A New history of wind music**. The Instrumentalist Company, Lake Evanston, USA, 1980.

WICK, D. **Trombone Technique**. UK, Denis Wick publishing, 2011 revised edition.

ANEXO A – Relatório da disciplina (MUS D51) Prática de Banda 2014.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite

Matrícula: 214121112

Área: Mestrado Profissional

Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Banda Marcial São João

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da Banda da Escola La Salle São João

4) Período de Realização: 18/03/2014 a 30/07/2014

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros quinzenais na sala da Banda Marcial São João, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de apresentações da banda marcial em diversos locais – 36 horas semestrais

b) Apresentações da Banda Marcial São João em festivais de bandas marciais, locais públicos (praças e parques) e eventos sociais – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Formação de platéias através de apresentações públicas da Banda Marcial São João;

b) Prática e conseqüente melhoria das habilidades e senso coletivo neste tipo de prática (banda) por parte do orientado;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Não há

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 1 hora semanal

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
18/03/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador

25/03/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
01/04/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
08/04/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
15/04/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
22/04/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
29/04/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
06/05/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
13/05/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
20/05/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
27/05/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
03/06/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
10/06/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
15/07/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
22/07/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
29/07/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas

ANEXO B – Relatório da disciplina (MUS D50) Prática de Camerística 2014.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Prática Camerística

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Coral de Trombones (Bahiabones)

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 18/03/2014 a 30/07/2014

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital de música de câmara do coral de trombones, nomeado “Bahiabones”, no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Prática de exercícios e estudos técnicos em grupo sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Formação de plateias através de apresentação de recitais do coral de trombones, recitais estes, abertos ao público;

b) Prática e consequente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do grupo de câmara orientado

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Recital do Coral de Trombones

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
18/03/2014	Orientação e execução de estudos técnicos

	e aquecimentos em grupo
25/03/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
01/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
08/04/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
15/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
22/04/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
29/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
06/05/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
13/05/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
20/05/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
27/05/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
03/06/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
10/06/2014	Realização do recital do coral de trombones
15/07/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
22/07/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
29/07/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo

ANEXO C – Relatório da disciplina (MUS D48) Oficina de Prática Técnico-Interpretativa 2014.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: A ballade para trombone de Frank Martin

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 18/03/2014 a 30/07/2014

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital solo no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Ensaios com a pianista correpetidora sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Prática e conseqüente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do orientado;

b) Formação de platéias através de apresentação de um recital de trombone aberto ao público;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Artigos sobre as peças pesquisadas e executadas durante as aulas

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
18/03/2014	Orientações sobre as peças a serem

	executadas em recital
25/03/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
01/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
08/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
15/04/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
22/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
29/04/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
06/05/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
13/05/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
20/05/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
27/05/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
03/06/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
10/06/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
15/07/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
22/07/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
29/07/2014	Realização de recital de Trombone e Piano

ANEXO D – Relatório da disciplina (MUS D51) Prática de Banda 2014.2

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

- 1) Título da Prática:** Banda Marcial São João
- 2) Carga Horária Total:** 103.5 horas
- 3) Locais de Realização:** Escola de Música da Banda da Escola La Salle São João
- 4) Período de Realização:** 19/08/2014 a 02/12/2014
- 5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Encontros quinzenais na sala da Banda Marcial São João, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de apresentações da banda marcial em diversos locais – 36 horas semestrais

b) Apresentações da Banda Marcial São João em festivais de bandas marciais, locais públicos (praças e parques) e eventos sociais – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Formação de platéias através de apresentações públicas da Banda Marcial São João;
- b) Prática e conseqüente melhoria das habilidades e senso coletivo neste tipo de prática (banda) por parte do orientado;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Não há

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 1 hora semanal

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
19/08/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador

26/08/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
02/09/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
09/09/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
16/09/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
23/09/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
30/09/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
07/10/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
14/10/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
21/10/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
28/10/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
04/11/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
11/11/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
18/11/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
25/11/2014	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
02/12/2014	Orientações sobre melhorias a serem realizadas

ANEXO E – Relatório da disciplina (MUS D50) Prática de Camerística 2014.2

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Prática Camerística

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Coral de Trombones (Bahiabones)

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 19/08/2014 a 02/12/2014

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital de música de câmara do coral de trombones, nomeado "Bahiabones", no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Prática de exercícios e estudos técnicos em grupo sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Formação de platéias através de apresentação de recitais do coral de trombones, recitais estes, abertos ao público;

b) Prática e conseqüente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do grupo de câmara orientado

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Recital do Coral de Trombones

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
19/08/2014	Orientação e execução de estudos técnicos

	e aquecimentos em grupo
26/08/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
02/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
09/09/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
16/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
23/09/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
29/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
07/10/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
14/10/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
21/10/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
28/10/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
04/11/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
11/11/2014	Realização do recital do coral de trombones
18/11/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
25/11/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
02/12/2014	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo

ANEXO F – Relatório da disciplina (MUS D48) Oficina de Prática Técnico-Interpretativa 2014.2

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: O Concerto para Trombone de Henry Tomasi

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 19/08/2014 a 02/12/2014

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital solo no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Ensaios com a pianista correpetidora sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Prática e conseqüente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do orientado;

b) Formação de platéias através de apresentação de um recital de trombone aberto ao público;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Artigos sobre as peças pesquisadas e executadas durante as aulas

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horaria da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
19/08/2014	Orientações sobre as peças a serem

	executadas em recital
26/08/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
02/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
09/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
16/09/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
23/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
30/09/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
07/10/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
14/10/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
21/10/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
28/10/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
04/11/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
11/11/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
18/11/2014	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
25/11/2014	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
02/12/2014	Realização de recital de Trombone e Piano

ANEXO G – Relatório da disciplina (MUS D51) Prática de Banda 2015.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

- 1) Título da Prática:** Banda Marcial São João
- 2) Carga Horária Total:** 103.5 horas
- 3) Locais de Realização:** Escola de Música da Banda da Escola La Salle São João
- 4) Período de Realização:** 17/03/2015 a 30/06/2015
- 5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Encontros quinzenais na sala da Banda Marcial São João, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de apresentações da banda marcial em diversos locais – 36 horas semestrais

b) Apresentações da Banda Marcial São João em festivais de bandas marciais, locais públicos (praças e parques) e eventos sociais – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Formação de platéias através de apresentações públicas da Banda Marcial São João;
- b) Prática e conseqüente melhoria das habilidades e senso coletivo neste tipo de prática (banda) por parte do orientado;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Não há

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 1 hora semanal

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
17/03/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador

24/03/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
31/03/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
07/04/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
14/04/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
21/04/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
28/04/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
05/05/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
12/05/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
19/05/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
26/05/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
02/06/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
09/06/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
16/06/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas
23/06/2015	Audição e Análise de vídeo apresentado ao orientador
30/06/2015	Orientações sobre melhorias a serem realizadas

ANEXO H – Relatório da disciplina (MUS D50) Prática de Camerística 2015.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUS D50	Prática Camerística

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Coral de Trombones (Bahiabones)

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 17/03/2015 a 30/06/2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital de música de câmara do coral de trombones, nomeado “Bahiabones”, no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Prática de exercícios e estudos técnicos em grupo sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Formação de platéias através de apresentação de recitais do coral de trombones, recitais estes, abertos ao público;

b) Prática e conseqüente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do grupo de câmara orientado

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Recital do Coral de Trombones

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
17/03/2015	Orientação e execução de estudos técnicos

	e aquecimentos em grupo
24/03/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
31/03/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
07/04/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
14/04/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
21/04/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
28/04/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
05/05/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
12/05/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
19/05/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
26/05/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo e sobre as peças executadas em recital
02/06/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
09/06/2015	Realização do recital do coral de trombones
16/06/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
23/06/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo
30/06/2015	Orientação e execução de estudos técnicos e aquecimentos em grupo

ANEXO I – Relatório da disciplina (MUS D48) Oficina de Prática Técnico-Interpretativa 2015.1

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Diego Ramires da Silva Leite
Área: Mestrado Profissional

Matrícula: 214121112
Ingresso: 2014.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Lélío Alves

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Colors de Bert Appermont

2) Carga Horária Total: 103.5 horas

3) Locais de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 17/03/2015 a 30/06/2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Encontros semanais na Escola de Música da UFBA, onde, peças (obras musicais) foram preparadas para apresentação de um recital solo no final do semestre – 36 horas semestrais

b) Ensaios com a pianista correpetidora sob a orientação e supervisão do orientador – 15 horas semestrais

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Prática e conseqüente melhoria de fundamentos técnicos e teóricos por parte do orientado;

b) Formação de platéias através de apresentação de um recital de trombone aberto ao público;

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Artigos sobre as peças pesquisadas e executadas durante as aulas

8) Orientação: Prof. Lélío Alves

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas semanais

8.2) Formato da Orientação: Presencial e via internet

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Data do Encontro	Atividade Realizada
17/03/2015	Orientações sobre as peças a serem

	executadas em recital
24/03/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
31/03/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
07/04/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
14/04/2015	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
21/04/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
28/04/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
05/05/2015	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
12/05/2015	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
19/05/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
26/05/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
02/06/2015	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
09/06/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
16/06/2015	Orientações sobre as peças a serem executadas em recital
23/06/2015	Orientações durante ensaio com o pianista correpetidor
30/06/2015	Realização de recital de Trombone e Piano