

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

André de Souza Pinto

Excertos orquestrais e o trompete: estratégias para o preparo e utilização pedagógica

Curitiba

2023

André de Souza Pinto

EXCERTOS ORQUESTRAIS E O TROMPETE: ESTRATÉGIAS PARA O PREPARO E  
UTILIZAÇÃO PEDAGÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de  
Música e Processos Criativos como requisito parcial para  
a obtenção do título de Mestre em Música.  
Orientador: Dr. Álvaro Henrique Borges

Curitiba

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Souza Pinto, André  
Excertos orquestrais e o trompete: estratégias  
para o preparo e utilização pedagógica / André de  
Souza Pinto. -- Curitiba-PR, 2023.  
82 f.

Orientador: Álvaro Henrique Borges.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do  
Paraná, 2023.

1. Excerto orquestral. 2. Trompete. 3. Orquestra  
sinfônica. 4. Trompetista. I - Borges, Álvaro  
Henrique (orient). II - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

André de Souza Pinto

### EXCERTOS ORQUESTRAIS E O TROMPETE: ESTRATÉGIAS PARA O PREPARO E UTILIZAÇÃO PEDAGÓGICA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

---

Prof. Dr. Álvaro Borges  
UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná

---

Prof. Dr. Fernando Dissenha  
Osesp – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

---

Prof. Dr. Jorge Augusto Scheffer  
UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 26 de setembro de 2023.

Dedico este trabalho a minha esposa Gabriela por todo amor, apoio e incentivo, mesmo nos momentos difíceis da vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiro a Deus por me proporcionar a oportunidade de ser um músico e me relacionar com esta arte tão sublime.

Aos meus pais, a quem amo muito, por todo o incentivo ao estudo da música desde o meu início e mesmo nas incertezas da vida profissional.

A minha esposa Gabriela e meus filhos Cecília (em memória) e Miguel, por me darem motivos para crescer e evoluir.

A todos os meus professores que construíram minha trajetória musical, contribuindo com quem sou hoje.

Aos meus mestres Marcelo Costa e Fernando Dissenha pelo impulso rumo a constante evolução e busca pelo conhecimento.

E ao meu orientador professor Álvaro Borges por todo apoio e paciência nas horas difíceis.

Mas pela graça de Deus sou o que sou; e a sua graça para comigo não  
foi vã, antes trabalhei muito mais do que todos eles, todavia não eu,  
mas a graça de Deus que está comigo.

**1 Coríntios, 15:10**

## RESUMO

O presente trabalho buscou entender como o trompetista que atua na orquestra sinfônica se relaciona com o excerto orquestral em sua preparação. Também se procurou compreender como este músico utiliza desses conteúdos (excertos orquestrais) em sua prática pedagógica. Tendo como referencial teórico Harald Jorgensen e seu ensino da prática através de estratégias de preparo, buscou-se levantar as estratégias utilizadas por profissionais no preparo dos excertos, através de uma autorregulação da aprendizagem. Para isso, no primeiro capítulo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica onde se levantou o estado da arte acerca dos excertos orquestrais na academia brasileira. No segundo capítulo, foram realizadas entrevistas com trompetistas de orquestras sinfônicas brasileiras, que atuam em diversos níveis pedagógicos (desde a formação inicial, até o ensino superior), com o objetivo de entender como se relacionam, quais estratégias utilizam no preparo dos excertos e as diferenças que enxergam no trabalho com os excertos durante a formação e no trabalho dentro da orquestra. No último capítulo através de uma dissertação, confrontou-se a experiência do pesquisador e os dados obtidos nos capítulos anteriores levantando-se as principais estratégias para o preparo dos excertos orquestrais e as diferenças encontradas nas diferentes fases dos músicos, de sua formação e em sua profissionalização dentro da orquestra sinfônica.

**Palavras-chave:** Trompete; Trompetistas; Orquestra sinfônica; Excerto orquestral; Estratégias de preparo

## ABSTRACT

This study sought to understand how the trumpeter who plays in the symphony orchestra relates to the orchestral excerpt in his preparation. It also sought to understand how this musician uses this content (orchestral excerpts) in his pedagogical practice. Using Harald Jorgensen and his teaching of practice through preparation strategies as a theoretical reference, we sought to identify the strategies used by professionals in the preparation of excerpts, through self-regulation of learning. To this end, in the first chapter, a bibliographical survey was carried out to find out the state of the art regarding orchestral excerpts in Brazilian academia. In the second chapter, interviews were conducted with trumpet players from Brazilian symphony orchestras, who work at different pedagogical levels (from initial training to higher education), with the aim of understanding how they relate to each other, what strategies they use when preparing excerpts and the differences they see in working with excerpts during training and when working within the orchestra. In the final chapter, through a dissertation, the researcher's experience was compared with the data obtained in the previous chapters, identifying the main strategies for preparing orchestral excerpts and the differences found in the different stages of the musicians' training and professionalization within the symphony orchestra.

**Keywords:** Trumpet; Trumpet players; Symphony orchestra; Orchestral excerpt; Preparation strategies

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Resultados Palavra-chave Orquestra.....	23
TABELA 2 – Resultados Palavra-chave Excerto Orquestral.....	24
TABELA 3 – Resultados Palavra-chave Orquestral.....	25
TABELA 4 – Trabalhos selecionados.....	26
TABELA 5 – Trabalhos na categoria Excertos Orquestrais.....	26
TABELA 6 – Resultados Palavra-chave Trompete.....	34
TABELA 7 – Trabalhos selecionados na categoria Trompete.....	35
TABELA 8 – Instrumentistas selecionados para entrevista.....	51
TABELA 9 – Estratégias de preparo dos excertos.....	76

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Excerto da obra Leonora.....	54
FIGURA 2 – Excerto da Sinfonia nº 5 de Gustav Mahler.....	56
FIGURA 3 – Excerto do exercício nº 16 do método Arban.....	56
FIGURA 4 – Excerto do Concerto para trompete de Joseph Haydn.....	56
FIGURA 5 – Excertos da obra Scheherazade de Rimsky-Korsakov.....	57
FIGURA 6 – Excerto da Sinfonia nº 6 de Gustav Mahler.....	59
FIGURA 7 – Excerto da obra Sagração da Primavera de Igor Stravinsky.....	59
FIGURA 8 – Excerto da obra Petrushka de Igor Stravinsky.....	62
FIGURA 9 – Equipamento pessoal.....	71

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 - OS EXCERTOS ORQUESTRAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIRA</b> .....	22
<b>1.1 – A ORQUESTRA E OS EXCERTOS</b> .....	23
<b>1.1.1 - PALAVRA-CHAVE ORQUESTRA</b> .....	23
<b>1.1.2 - PALAVRA-CHAVE EXCERTO ORQUESTRAL</b> .....	24
<b>1.1.3 - PALAVRA-CHAVE ORQUESTRAL</b> .....	25
<b>1.1.4 - TRABALHOS SELECIONADOS</b> .....	25
<b>1.1.5 - O QUE DIZEM OS PESQUISADORES</b> .....	27
<b>1.2 - O TROMPETE E OS EXCERTOS</b> .....	34
<b>1.2.1 - PALAVRA-CHAVE TROMPETE</b> .....	34
<b>1.2.2. TRABALHOS SELECIONADOS</b> .....	34
<b>1.2.3. O QUE DIZEM OS PESQUISADORES</b> .....	35
<b>1.3 - CONSIDERAÇÕES</b> .....	48
<b>2 - TROMPETISTAS BRASILEIROS E OS EXCERTOS: ESTRATÉGIAS PARA A PREPARAÇÃO</b> .....	49
<b>2.1 – METODOLOGIA</b> .....	50
<b>2.2 – OS ENTREVISTADOS</b> .....	51
<b>2.3 – A ENTREVISTA</b> .....	52
<b>2.3.1 – PARTE 1 – EXCERTOS E PEDAGOGIA</b> .....	52
<b>2.3.2 – PARTE 2 – EXCERTOS NA PRÁTICA PROFISSIONAL</b> .....	58
<b>2.3.3 – PARTE 3 – ESTRATÉGIAS NO PREPARO DOS EXCERTOS</b> .....	63
<b>3 – DA INSPIRAÇÃO AOS DADOS</b> .....	71
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	78
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

Ao longo da atuação de um instrumentista de orquestra, muitos são os conteúdos estudados para inúmeros objetivos técnicos e musicais. Na construção de uma técnica consistente do instrumento, variados livros e métodos são abordados ao longo de seu desenvolvimento. Desafios são impostos de diferentes formas para que se amplie a técnica, sendo importante a avaliação do material a ser trabalhado para que os objetivos sejam alcançados. Com o aprimoramento de ferramentas tecnológicas, o acesso a materiais didáticos, e musicais, tornou-se fácil e rápido, bem como, o acesso a orientadores, antes distantes, que agora podem remotamente avaliar e conduzir o instrumentista.

Ao tratarmos dos instrumentistas de orquestra, encontramos um conteúdo diferente dos demais: o *excerto orquestral*. Esses “recortes musicais” são fragmentos retirados de obras sinfônicas e que se tornam objeto de estudo para os instrumentistas. Podem ser direcionados para um determinado evento, como uma audição – em que o músico precisará mostrar-se capaz de integrar um corpo orquestral – ou como ferramentas pedagógicas – que visam unir conteúdos técnicos e interpretativos presentes nas obras sinfônicas – ou ainda a maneira que os profissionais têm para preparar as obras a serem executadas na orquestra. Pelos excertos, o músico pode conhecer uma obra musical, mesmo que ainda distante da sua execução plena (com a composição instrumental completa) e ainda praticar conteúdos técnicos presentes nesses trechos musicais.

Dentre os diversos instrumentos da orquestra, os instrumentos de sopro têm uma grande presença do estudo de excertos na formação do instrumentista, sendo que os metais apresentam uma maior conexão com esse conteúdo, talvez por terem o repertório solo mais reduzido quando comparado aos demais. Desta forma, a prática pedagógica na formação do instrumentista de metal, que visa o trabalho na orquestra, dialoga constantemente com os excertos orquestrais, o que gera desafios técnicos para o progresso na execução deste material musical.

Observa-se, portanto, um importante aspecto da formação destes instrumentistas: o desenvolvimento técnico está em constante diálogo com o repertório proposto, proporcionando ao instrumentista buscar um refinamento em sua técnica através da literatura de cada instrumento para que execute o repertório orquestral. Ou seja, através dos excertos orquestrais evidenciam-se possíveis deficiências técnicas que podem ser trabalhadas pela literatura resultando no aprimoramento do instrumentista.

Outro aspecto importante encontrado no estudo dos excertos, para a formação do instrumentista, são os conteúdos interpretativos. Conteúdos como dinâmicas, articulações, contexto histórico da obra, instrumentação em que o trecho executado está inserido (o que pode alterar e guiar a execução), bem como outros aspectos são conteúdos entendidos como interpretativos. Estes conteúdos ficam evidentes quando se prepara um repertório para ser executado junto da orquestra.

Em suma, temos dois aspectos para o estudo dos excertos orquestrais: o técnico e o interpretativo. Esses dois aspectos não estão separados, mas podem ser observados separadamente na preparação destes recortes musicais, uma vez que a técnica serve à interpretação. Essa separação torna-se menos evidente à medida que o instrumentista aprimora a técnica e ganha maturidade. O instrumentista que já integra uma orquestra, pela rotina de preparação de obras orquestrais, mesmo variando de acordo com o grau de dificuldade encontrado na obra, acaba por acelerar este processo conectando em muitas obras o preparo técnico ao interpretativo.

Podemos então diferenciar o estudo dos excertos enquanto prática pedagógica do estudo prático a fim do preparo para o trabalho na orquestra. Na prática pedagógica podemos estudar os excertos selecionando-os de acordo com os objetivos desejados, sejam eles puramente para um avanço técnico e interpretativo ou ainda para futuras audições. Já no trabalho orquestral não há uma seleção por parte do instrumentista, mas uma reação frente ao programa a ser executado pela orquestra e ainda a questão de se ter a execução integral da obra e não apenas um excerto desta.

Ao longo de minha formação como trompetista, deparei-me com os excertos orquestrais, sendo estes objetos de estudos que conectavam minha preparação técnica com o repertório orquestral. Ao longo de muitos anos interagindo com esse material, observei que parece ser sempre as mesmas obras que tomam parte dos estudos quando o instrumentista é apresentado a esta matéria. Isto pode causar uma lacuna nesse processo de formação, não preparando integralmente o instrumentista para o trabalho que virá realizar, caso ele venha a integrar a vida orquestral.

Considere-se que estes excertos são estudados a várias gerações por trompetistas que aspiram o trabalho na orquestra, trazendo uma grande familiaridade aos jovens estudantes, afastando-os das bases importantes na preparação de futuros repertórios inerentes ao ambiente

orquestral. Portanto, vê-se a necessidade do contato com diversos e variados excertos orquestrais, buscando neles desafios técnicos e interpretativos, os quais possam impulsionar o preparo para o trabalho do instrumentista na orquestra.

Observada a importância dos estudos dos excertos orquestrais na formação do instrumentista de orquestra, ressalta-se a necessidade de um olhar aprofundado desse conteúdo, que o acompanhará não somente durante sua formação, mas ao longo de toda sua atuação profissional. A relação com os trechos orquestrais necessita de aprofundamento no processo de preparo e na realização destes conteúdos que trazem consigo particularidades não encontradas em outros repertórios.

Desta forma, é imprescindível na formação de um instrumentista que visa o trabalho orquestral, o contato constante com este material, a fim de experimentar amplamente os aspectos formadores, técnicos e interpretativos de diferentes conteúdos, entendendo que ao ingressar à vida profissional, terá que atuar de forma diversa com este material pois não executará somente trechos da obra, mas agora a obra toda, em sua plenitude.

A partir destes apontamentos, podemos questionar qual seria o *status* da presença de excertos orquestrais na formação dos instrumentistas de orquestra brasileiro? Em seguida, à luz do conhecimento desse *status* seria observável como se dá a conexão dos excertos orquestrais na área pedagógica do trompete e no trabalho na orquestra? Haveria um caminho que, por meio desses materiais, conectasse a prática pedagógica a prática profissional neste contexto?

Assim, este trabalho terá como objetivo compreender, refletir e contextualizar a relação dos excertos orquestrais na prática pedagógica do trompete com a prática no trabalho da orquestra, buscando compreender as estratégias adotadas pelos profissionais no preparo dos excertos orquestrais para a execução das obras completas e relatar, em forma de dissertação, um texto doxográfico sobre os assuntos estudados para contribuição com futuros estudos nesta temática.

Considera-se, portanto, que este estudo partiu de uma base referencial que está exposta a seguir:

A busca pelo entendimento do funcionamento de seu instrumento é um objetivo primário para o instrumentista. Conforme avança sua técnica, um crescente número de informações e conteúdos somam-se ao seu repertório de estudos e práticas. Então, os objetivos almejados nessa prática necessitam cada vez mais serem compartimentados para melhor compreensão dos conteúdos. Assim, o instrumentista busca uma série de saberes que formam sua técnica instrumental, como expõe Silveira (2018):

É possível distinguir diversas abordagens relacionadas ao “tocar trompete” que estão disseminadas através de métodos, conceitos e ideologias por todo o mundo. Essa compreensão do “diverso” é primordial para as possíveis adaptações e remanejamentos em que qualquer músico está sujeito. Ainda assim, mesmo havendo em alguns casos nítidas similaridades, a forma como o trompetista desenvolve sua técnica pode ser bem particular a cada indivíduo ou contexto de prática (SILVEIRA, 2018, P. 19).

Nessa constante busca pelo avanço técnico, o contato com o instrumento se torna cada vez mais necessário. Aos que almejam adquirir, ou manter, habilidades musicais, a prática instrumental deve fazer parte de uma rotina diária (CAVALCANTI, 2010, p. 75). Assim, o instrumentista vai construindo sua técnica e avançando nos conteúdos.

Para que essa prática seja eficiente, é necessário ao instrumentista uma organização dos conceitos presentes nesta prática. Não basta empregar um tempo ao estudo sem que os conteúdos estejam bem direcionados e organizados, afinal, “para 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 *apud* CAVALCANTI, 2010, p. 75).

Dessa forma, a evolução do músico o faz necessitar de um melhor controle e organização de sua prática, tendo em vista uma maior eficácia nos resultados e autossuficiência em sua rotina. Isso porque os conteúdos tendem a se multiplicar e os direcionamentos pelo professor a diminuir.

Nesse contexto, vemos que o professor deve levar o seu aluno a uma prática reflexiva, onde possa cada vez mais identificar os seus problemas e, quando possível, resolvê-los. Afinal, com a profissionalização, o então ex-aluno deverá seguir sozinho em sua prática, como mostra Cavalcanti (2010):

Ao deixar a aula de instrumento, o aluno torna-se responsável por conduzir o próprio processo de aprendizagem, pois ele irá determinar quais estratégias serão aplicadas, qual peça será estudada ou até mesmo quando e por quanto tempo irá praticar. (CAVALCANTI, 2010, P. 76)

Frente à esta realidade, a busca por autonomia no preparo e realização de estudos do instrumento é uma grande necessidade quando o instrumentista se encontra nos níveis avançados de sua formação. Esta autonomia cobrará do instrumentista a organização dos conteúdos a serem estudados, bem como a utilização de estratégias no preparo destes materiais. Nesta busca, Scarduelli & Silva (2016) mostram que:

Os processos que direcionam para a autonomia da prática musical possuem características semelhantes às estratégias de aprendizagem autorregulada, e autores citam a autorregulação da aprendizagem como uma abordagem que oferece uma substancial base teórica para que se compreenda a trajetória de aprendizagem na direção de um aprendizado mais eficiente (SCARDUELLI & SILVA, 2016, P. 321).

Com isso, pode ser vista a necessidade de entendermos o conceito da autorregulação na aprendizagem musical. Segundo Polydoro & Azzi (2009), “autorregulação é um processo consciente e voluntário de governo, pelo qual possibilita a gerência dos próprios comportamentos, pensamentos e sentimentos, ciclicamente voltados e adaptados para obtenção de metas pessoais e guiados por padrões gerais de conduta” (POLYDORO & AZZI, 2009, p. 75).

Dessa forma, ao pensarmos na autorregulação atrelada a prática instrumental, podemos observar que o trabalho de preparação de obras musicais, na atividade profissional, depende muito de uma ação autorregulada, pois o preparo das obras passa por vários níveis de prática técnica e interpretativa individual.

Jorgensen (2004, p. 85) expressa que existem três fases de autorregulação, no âmbito musical, que uma prática eficiente deve incluir:

- Planejamento e preparação da prática
- Execução da prática
- Observação e avaliação da prática

Assim, o instrumentista necessita da utilização de estratégias em seu estudo diário, a fim de solucionar eventuais problemas que surjam em sua rotina, podendo ser de natureza técnica ou relacionados a expressividade na execução instrumental (SILVA, 2010, P. 10). Estas estratégias visam tornar a prática mais eficaz, ampliando seus pontos fortes e diminuindo seus pontos fracos, sendo importante uma prática que seja uma forma de “autoensino” na qual, sem a orientação de um professor, eles façam um papel de assessores do professor e promovam uma supervisão do seu próprio trabalho (JORGENSEN, 2004 *apud* SILVA, 2010, P. 11).

Ao pensarmos na formação de um instrumentista que visa o trabalho em uma orquestra sinfônica temos um conteúdo específico, o qual estará presente ao longo de sua atuação, desde sua formação até sua profissionalização. Este conteúdo é o excerto orquestral.

Segundo Cecconello (2013, p. 26) entendemos por excertos orquestrais um trecho, com um número de compassos definido, recortado de uma obra orquestral. Dissenha (2017, p. 47), destaca que para o jovem músico que almeja esse futuro profissional, é importante buscar um equilíbrio entre os estudos técnicos e os estudos de excertos orquestrais, sendo isto importante para que se obtenha êxito nas audições, bem como para sobreviver às exigências inerentes ao trabalho na orquestra.

Sobre as audições, Sinico & Gerling (2017) expõe que:

Ao longo das últimas décadas, audições estão distribuídas em mais de uma etapa – mais comumente uma eliminatória e classificatórias – sendo que o músico deve executar um repertório pré-estabelecido proveniente da literatura do seu instrumento, bem como excertos extraídos do repertório orquestral (SINICO & GERLING, 2017, P.2).

Percebemos então a relevância que o estudo dos excertos orquestrais toma na formação destes aspirantes. Apesar disso nem sempre o tema tem a importância devida no meio pedagógico brasileiro. Vemos isso quando Cecconello (2013) expõe dados de sua pesquisa acerca do estudo de excertos orquestrais na graduação de violino. Ao entrevistar 41 violinistas com bacharelado, chegou a seguinte constatação:

Primeiramente, ao observarmos a frequência com que os violinistas entrevistados obtiveram o estudo de excertos orquestrais nos seus cursos de graduação, verificamos que 22 (53,6%) dos 41 entrevistados nunca tiveram estudo de excertos orquestrais nos seus cursos de graduação, enquanto nove violinistas (21,9%) responderam que o

tiveram raramente, oito (19,5%) esporadicamente e apenas dois (4,8%) frequentemente. (CECCONELLO, 2013, P. 33)

Já para os instrumentos de sopro, segundo Ferreira (2016, p. 15), os excertos orquestrais costumam ser utilizados como material pedagógico. O autor ainda identifica que os instrumentistas de sopros têm um maior interesse no estudo desses conteúdos musicais. Destarte, observamos que para os músicos de orquestra, os excertos orquestrais são conteúdos que, não somente integram o processo de ingresso em uma orquestra, mas também podem ser “material de estudo para manutenção e aprimoramento de suas potencialidades como instrumentistas” (FERREIRA, 2016, P. 106).

Frente a isso, vendo a necessidade de autonomia no preparo instrumental e os excertos orquestrais como um conteúdo a ser abordado na formação e no trabalho orquestral, faz-se necessário organizar os estudos e a prática destes conteúdos, para que este trabalho se torne cada dia mais um processo autorregulado e, que assim, traga evoluções e êxito nos objetivos destas práticas. Observamos como se dá este processo de construção de uma boa prática na afirmação de Dissenha (2017):

Instituições de ensino renomadas possuem professores aptos a orientar os alunos a como estudar e, mais importante, como estabelecer o equilíbrio entre os estudos de fundamentos e a prática de excertos orquestrais. Esse hábito é essencial ao jovem trompetista que realiza audições em busca de emprego, mas será ainda mais proveitoso no futuro, para sobreviver às exigências diárias do trabalho na orquestra. (DISSENHA, 2017, P. 47)

Nesta ótica, os excertos podem se tornar material de apoio pedagógico na construção de uma boa prática, pois trazem ao instrumentista conteúdo técnico e interpretativo, gerando uma ligação entre as literaturas técnicas e o conteúdo presente nos excertos. Dessa forma, o instrumentista pode encontrar material relevante que o possibilite desenvolver caminhos para vencer os desafios encontrados.

Através deste estudo, com a aplicação da autorregulação e estratégias, o músico desenvolverá suas habilidades de forma motivadora, se aprimorando e ampliando seus conhecimentos técnicos e interpretativos, além do conhecimento do repertório orquestral (FERREIRA, 2016, P. 106).

Nielsen (1999 *apud* Silva, 2010, p. 17) afirma que as estratégias são procedimentos dirigidos por objetivos, sendo assim intencionais, se distinguindo daqueles processos que não

visam atingir metas. Para a autora o processo somente pode ser considerado estratégia quando relaciona com metas e objetivos.

Para Nielsen uma estratégia envolve tanto o pensamento quanto o comportamento. Não é apenas um processo cognitivo de informação 'puro', mas consiste também em diferentes formas de ação direcionadas ao material de aprendizado. Nielsen comenta que estratégias cognitivas durante o aprendizado ou solução de problemas incluem tanto ações linguísticas (verbais) quanto processamento de informações. Já que o estudo instrumental envolve manipulação física, para Nielsen parece razoável ampliar as estratégias de aprendizado durante o estudo na direção de ações externas (SILVA, 2010, P. 18).

Por fim, entendemos as estratégias para o preparo dos excertos orquestrais, tanto no ambiente profissional, quanto no pedagógico, como um processo que envolve a prática instrumental e o conteúdo presente nos excertos. Nielsen (1999) expõe que uma estratégia envolve tanto o pensamento, sendo este um processo cognitivo, quanto diversas formas de ação direcionadas ao material a ser aprendido.

No campo da cognição, a autora comenta que as estratégias para a solução de problemas encontrados envolvem ações verbais e processamento de dados. Já no campo da ação, as estratégias ocorrem devido a manipulação física dos instrumentos, relacionada com o material trabalhado.

Assim, as estratégias que podem conectar o estudo técnico do instrumento ao estudo dos excertos orquestrais, passam pelo campo da cognição, na medida em que o instrumentista necessita compreender as dificuldades presentes no material, e pelo campo da ação, quando ele pratica no seu instrumento os conteúdos encontrados.

Para realizar um levantamento referencial acerca dos excertos orquestrais no contexto brasileiro, no presente trabalho buscaremos traçar um panorama dos trabalhos realizados nos últimos 10 anos, dentro da pós-graduação brasileira. Para isso, utilizar-se-á como metodologia a pesquisa bibliográfica, com levantamento de trabalhos no campo da música orquestral, selecionando os trabalhos correlatos ao trompete.

Esta revisão comporá uma primeira etapa da pesquisa e terá abordagem qualitativa-quantitativa, à medida que consiste em um levantamento dos trabalhos publicados, com um recorte do grupo que dialoga com o objeto de estudo. A abordagem, aplicada apenas nesta parte do trabalho terá caráter descritivo com procedimento bibliográfico.

Na sequência, com embasamento metodológico da pesquisa-ação, será desenvolvida uma proposta de estratégias para o preparo e utilização dos excertos orquestrais, pela qual se buscará compreender a importância do estudo dos excertos orquestrais na formação do trompetista, bem como na sua atuação profissional. Esta metodologia se justifica para presente pesquisa pois, traz significados importantes e diferenciados nos processos de ensino/aprendizagem, quando coloca em diálogo a prática rotineira do ensino e a teoria, da mesma forma que é capaz de avaliar novas metodologias e situações pedagógicas microscópicas que por vezes não são valoradas nas pesquisas tradicionais. (cf. ALBINO&LIMA, 2009, P.91)

Em síntese o caminho metodológico desta fase será desenvolvido através de entrevistas semiestruturadas com trompetistas profissionais, com comprovada atuação pedagógica, atuantes em orquestras sinfônicas brasileiras, das quais espera-se levantar possíveis estratégias utilizadas na preparação orquestral, e estudo dos excertos orquestrais, bem como sua utilização como recurso pedagógico.

Após a conclusão das duas primeiras fases da pesquisa, se fará um registro do material e informações levantadas na forma de uma dissertação expositiva. Assim, através de um texto doxográfico, será relatado as atividades realizadas durante as fases anteriores, bem como as informações obtidas através das entrevistas.

## 1 - OS EXCERTOS ORQUESTRAS NA PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIRA

Na busca de compreender como é encarado no Brasil o estudo dos excertos orquestrais do trompete, observei a necessidade de levantar as pesquisas nessa área na academia brasileira. Para isso, pus-me a pesquisar dentro dos bancos de dados acadêmicos, a fim de levantar o estado da arte. Com os avanços tecnológicos tornando mais acessíveis os materiais produzidos nas pesquisas contemporâneas, foi possível se chegar a muitos bancos de dados que contém grande parte da produção acadêmica brasileira.

Para se obter resultado mais produtivo, dividi a busca em dois grandes temas, que se subdividiriam em mais partes conforme as palavras-chave para a pesquisa.

O primeiro tema (Tema 1) seria a busca por trabalhos ligados ao excerto orquestral. Nesse momento não delimitaria as publicações ligadas ao trompete e nem a música orquestral brasileira, sendo esses temas da minha pesquisa. A variação neste primeiro tema seria a busca por pesquisas ligadas ao trabalho na orquestra. Assim, as palavras-chave para as buscas foram: *Orquestra; Excerto orquestral; Orquestral.*

O segundo tema (Tema 2) seria mais delimitado as pesquisas ligadas ao trompete. Para isso buscamos por trabalhos que estivessem ligados ao trompete na orquestra. Observamos também pesquisas do trompete em excertos orquestrais brasileiro. Para isso, a palavra-chave foi: *Trompete.*

Para iniciar as buscas foram utilizados os seguintes bancos de dados:

- BDTD – Biblioteca Digital brasileira de Teses e Dissertações
- Catálogo de teses da CAPES
- Domínio público

Devido a Pandemia de 2020/2021, o acesso as bibliotecas e arquivos físicos das universidades está restrito. Isso delimitou a pesquisa por materiais a esfera digital. Com o avanço destes bancos de dados, é possível crer que a presente pesquisa não foi prejudicada.

## 1.1 – A ORQUESTRA E OS EXCERTOS

### 1.1.1 - PALAVRA-CHAVE ORQUESTRA

Ao utilizar-se da palavra-chave Orquestra para busca nos bancos de dados, encontramos um bom número de pesquisas relacionada a ela. Na tabela abaixo podemos ver os números obtidos.

PALAVRA-CHAVE - ORQUESTRA						
FILTRO - NENHUM						
RESULTADOS	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES
	206	461	116	352	3	21
	TOTAL		TOTAL		TOTAL	
667		468		24		
FILTRO - 2010 A 2021						
RESULTADOS	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	SEM OPÇÃO DE FILTRO	
	178	356	86	211		
	TOTAL		TOTAL			
534		297				

TABELA 1 – RESULTADOS PALAVRA-CHAVE ORQUESTRA

Com a quantidade de trabalhos encontrados, podemos perceber que o tema orquestra tem sido bastante pesquisado no Brasil, resultando em um grande volume de trabalhos. Nota-se que uma boa parte das pesquisas encontradas foi realizada nos últimos 10 anos, como mostrado na parte inferior da tabela, ao adicionar o filtro por datas. Se observa também que os campos que englobam as pesquisas desse tema são variados e de várias esferas do conhecimento. Podemos encontrar um número elevado de pesquisas no campo da ergonomia, por exemplo. Com isso a palavra-chave mostra-se ineficaz para a delimitação dos trabalhos relacionados ao objeto da presente pesquisa.

### 1.1.2 - PALAVRA-CHAVE EXCERTO ORQUESTRAL

PALAVRA-CHAVE - EXCERTO ORQUESTRAL					
FILTRO - NENHUM					
RESULTADOS	BANCO DE DADOS				
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	SEM RESULTADO
	2	6	54	133	
	TOTAL		TOTAL		
8		187			
FILTRO - 2010 A 2021					
RESULTADOS	BANCO DE DADOS				
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	SEM OPÇÃO DE FILTRO
	2	6	40	96	
	TOTAL		TOTAL		
8		136			

TABELA 2 – RESULTADOS PALAVRA-CHAVE EXCERTO ORQUESTRAL

Com a palavra-chave excerto orquestral, que é uma descrição de nosso objeto de estudo, podemos ver um resultado mais coeso que a palavra anterior. Embora tenha um bom número de pesquisas no banco de dados da CAPES, nota-se que pela característica da ferramenta de buscas da plataforma, encontra-se trabalhos de áreas distantes da música pelo fato de esta ferramenta pesquisar separadamente as duas palavras presentes na palavra-chave (“excerto” e “orquestral”). Desta forma se faz necessária uma pesquisa observando os campos aos quais os trabalhos encontrados pertencem. Já na plataforma BDTD é possível se observar que todos os trabalhos encontrados foram publicados nos últimos 10 anos, sendo em sua totalidade da área de música. Portanto, com essa palavra-chave e utilizando o filtro por datas, vemos que a produção com foco nos excertos orquestrais, embora tenha sido menor, ainda se mostra de interesse atual.

Após esta etapa, para se ter uma melhor visão dos trabalhos presentes nas plataformas, que tivessem relação com o tema pesquisado, retiramos dessa última palavra-chave a palavra excerto, devido a sua relevância em outras áreas do conhecimento.

### 1.1.3 - PALAVRA-CHAVE ORQUESTRAL

PALAVRA-CHAVE - ORQUESTRAL						
FILTRO - NENHUM						
<b>RESULTADOS</b>	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES
	29	59	35	98	0	2
	TOTAL		TOTAL		TOTAL	
	88		133		2	
FILTRO - 2010 A 2021						
<b>RESULTADOS</b>	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	SEM OPÇÃO DE FILTRO	
	45	20	24	71		
	TOTAL		TOTAL			
	65		95			

TABELA 3 – RESULTADOS PALAVRA-CHAVE ORQUESTRAL

Com essa palavra-chave vemos que voltamos a ter similaridade nas duas primeiras plataformas de pesquisa, mostrando resultados interessantes. Com o filtro por data percebemos que uma grande parte das pesquisas encontradas foram realizadas na última década, mantendo a evidência do crescente interesse dos pesquisadores da área pelo tema de orquestras.

Dessa forma, podemos buscar dentre os diversos trabalhos encontrados, material para pesquisa do tema proposto para essa pesquisa, bem como ao objeto de estudo. Foram levantados trabalhos que estivessem relacionados com o trabalho prático nas orquestras, ou estivessem ligados a interpretação musical de obras sinfônicas, ou ainda que fossem conexos diretamente aos excertos orquestrais de instrumentos musicais diferentes do trompete.

### 1.1.4 - TRABALHOS SELECIONADOS

Nesta primeira etapa foram selecionados um total de 23 trabalhos entre dissertações e teses, dos três bancos de dados pesquisados. Para seu arquivamento e melhor manuseio, foram catalogados digitalmente, divididos pelo campo de possível utilização na atual pesquisa. Desta forma foram catalogados com os seguintes temas:

<b>TRABALHOS SELECIONADOS</b>	
<b>TEMA</b>	<b>QUANTIDADE</b>
<b>EXCERTOS ORQUESTRAS</b>	<b>9</b>
<b>INTERPRETAÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>PEDAGOGIA</b>	<b>7</b>
<b>AUDIÇÕES</b>	<b>1</b>
<b>TIMBRE ORQUESTRAL</b>	<b>1</b>

TABELA 4 – TRABALHOS SELECIONADOS

Dessa forma podemos levantar dentre esses materiais os delineamentos que a pesquisa no campo orquestral tem tomado nos últimos anos. Para isso, dentre os trabalhos selecionados, como descrito acima, levantaremos os quais foram publicados nos últimos 10 anos, apresentando-os por tema ao qual foram catalogados. Alguns dos trabalhos selecionados datam de antes dos 10 anos propostos como delimitação da presente pesquisa por conterem material pertinente a pesquisa. Porém, devido a isso, não estarão nas próximas etapas deste relato.

Na tabela abaixo teremos os trabalhos selecionados na categoria Excertos orquestrais.

<b>TRABALHOS SELECIONADOS</b>			
<b>EXCERTOS ORQUESTRAS</b>			
<b>Nº</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PUBLICAÇÃO</b>
1	A UTILIZAÇÃO DE ESTRATÉGIAS DE APRENDIZADO POR FLAUTISTAS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRGS NO PREPARO DE UM EXCERTO ORQUESTRAL	THALES SOUZA SILVA	2010
2	EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO DON JUAN OP. 20 DE RICHARD STRAUSS: UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO	MÁRCIO CECCONELLO	2013
3	PROGRAMA PROGRESSIVO PARA PRÁTICA ORQUESTRAL: ORIENTAÇÕES TÉCNICAS E DE REPERTÓRIO PARA PRÁTICA PROGRESSIVA DE ORQUESTRAS	IVAN LOPES BUENO	2016
4	EXCERTOS PARA VIOLONCELLO DE MÚSICA ORQUESTRAL BRASILEIRA	ADRIANA CRISTINA DE BARROS HOLTZ	2016
5	A RELEVÂNCIA DO ESTUDO DOS EXCERTOS ORQUESTRAS NA FORMAÇÃO VIOLINÍSTICA	ISAÍAS LOPES FERREIRA	2016
6	O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLALOBOS: CONTEXTUALIZAÇÃO, IDIOMATISMO E SELEÇÃO DE EXCERTOS	ALEXANDRE SILVA ROSA	2017

TABELA 5 – TRABALHOS NA CATEGORIA EXCERTOS ORQUESTRAS

### 1.1.5 - O QUE DIZEM OS PESQUISADORES

Ao iniciar o levantamento de dados, gostaríamos de entender como estava sendo encarada a pesquisa sobre o estudo e preparo dos excertos orquestrais nos últimos 10 anos. Nos seis trabalhos sobre os excertos orquestrais selecionados podemos observar as seguintes temáticas.

Enquanto Silva (2010) busca compreender quais estratégias sete alunos de flauta, matriculados no curso de bacharelado da Universidade federal do Rio Grande do Sul, utilizam para a preparação dos quatro primeiros compassos da obra “Prélude à l’après midi d’un faune”, composta por Claude-Achille Debussy, Cecconello (2013) faz um estudo técnico-interpretativo do excerto orquestral para violino da obra Don Juan de Richard Strauss. Este excerto consiste nos primeiros 62 compassos da parte de primeiro violino e, segundo apurado pelo autor, é o trecho que mais tem aparecido em listas de obras para audições de orquestras pelo mundo.

Os dois autores buscam compreender estratégias utilizadas no preparo de excertos orquestrais. Silva (2010) tem como referencial um estudo de Siw G. Nielsen, realizado em 1999, onde a autora visa entender o processo de aprendizagem de dois organistas ao prepararem uma mesma obra para execução. Já Cecconello (2013) tem suas referências nos livros de excertos. Para isso, aponta que compilados com excertos orquestrais para os instrumentos de orquestra são encontrados a bastante tempo. Levanta que os primeiros livros de excertos para instrumentos de sopro datam da primeira metade do século XIX, sendo que o primeiro livro de excertos para as cordas foi criado no final deste século (1894). O autor levanta que um crescente número de publicações de livros de excertos mostra que há um aumento no número de estudantes que almejam o trabalho na orquestra. Isso fica evidenciado, segundo Cecconello (2013), também pelo crescente número de profissionais já consagrados que tem se disposto a divulgar sua experiência no trabalho orquestral, a fim de ajudar os estudantes, além de um grande número de web sites dedicados a este tema.

Enquanto isso, Holtz (2016) e Ferreira (2016) abordam os excertos por outro caminho. Partindo das audições, Ferreira (2016) investiga os aspectos técnicos e interpretativos presentes nos excertos orquestrais e estuda a possibilidade de seu uso como ferramenta para o desenvolvimento do instrumentista. Já Holtz (2016) faz um levantamento de excertos orquestrais brasileiros para o violoncelo. A autora explana a importância dos estudos dos excertos na formação do instrumentista de orquestra e aponta a ausência de excertos de obras brasileiras nas audições e na preparação dos jovens estudantes, sendo essa sua motivação para a realização da pesquisa. Ferreira (2016) aponta inicialmente que o estudo dos excertos não é

utilizado em todo seu potencial, refletindo na falta de material pedagógico sobre este tema, o que vem de encontro a motivação de Holtz (2016), que identifica esta deficiência, focada nos excertos brasileiros.

Assim, apesar dos quatro primeiros autores terem como objetivo investigar questões relacionadas ao estudo e prática dos excertos orquestrais, vemos que os dois primeiros, Silva (2010) e Cecconello (2013) utilizam a abordagem através de um olhar direcionado a um excerto específico da literatura dos instrumentos estudados, enquanto Holtz (2016) e Ferreira (2016) lançam um olhar mais amplo, buscando um número maior de excertos e sua relação com a prática pedagógica.

Em uma linha diferente de pesquisa e com o intuito de prover um guia para o trabalho de formação de instrumentistas através da prática orquestral, Bueno (2016) desenvolveu a sua pesquisa acerca da formação e desenvolvimento de orquestras jovens, organizando o trabalho técnico e uma proposta de progressão de repertório a fim de dar um caminho para aqueles instrumentistas que queiram se profissionalizar, mas proporcionando um ambiente de aprendizado àqueles que não tenham este objetivo, incluindo, por fim, instrumentistas de variadas faixas etárias. Com foco em regentes e líderes de grupos orquestrais, Bueno (2016) começa demonstrando a importância da orquestra como meio de transformar o processo educacional, a sociedade e a cultura. Segue apontando a importância da educação musical para a formação do pensamento crítico do ser humano e como beneficia a formação integral do cidadão. Mostra também a importância da escolha do repertório no auxílio do desenvolvimento técnico dos participantes, demonstrando que esta escolha influencia na motivação e interesse dos integrantes das orquestras.

No último trabalho selecionado nesta parte, Rosa (2017) busca investigar o contexto e as especificidades das partes do contrabaixo na obra de Heitor Villa-Lobos. O autor estuda a escrita para seu instrumento por parte do compositor para então propor a utilização desses excertos como objeto para estudo e como ferramenta pedagógica. Ele identifica que o material didático para contrabaixista está apoiado nas obras já consagradas do repertório sinfônico norte americano e europeu, identificando assim a necessidade de um olhar sobre o material brasileiro para seu instrumento.

Em sua pesquisa, Rosa (2017) busca, assim como os quatro primeiros trabalhos estudados nesta parte, compreender temas correlatos aos excertos orquestrais, se aproximando do trabalho de Holtz (2016) quanto a busca por material brasileiro, mas se diferenciando ao focar sobre a obra de um mesmo compositor. Já Bueno (2016) se distancia das temáticas dos outros autores, mas se relaciona com eles quando expõe a importância dos excertos orquestrais

na formação dos jovens músicos aspirantes a integrarem uma orquestra. Também traz a luz a importância de pesquisas como a de Holtz (2016) e Rosa (2017) quando exprime a necessidade de se entender as dificuldades encontradas nas obras musicais a fim de se apresentar como material didático adequado na preparação dos instrumentistas.

Quanto a metodologia utilizada pelos pesquisadores encontramos uma variedade de vertentes. Silva (2010) utiliza seis alunos de diferentes níveis técnicos, matriculados nos cursos de bacharelado em flauta (6 alunos) e educação musical (1 aluno). Todos deveriam preparar o excerto orquestral mencionado acima, a fim de o executar em uma avaliação de uma disciplina do seu curso. Embora todos os participantes conheçam o excerto em questão, nenhum havia preparado de forma sistemática este material. Para coleta de dados para sua pesquisa, Silva (2010) realizou três sessões de gravação com cada participante, sendo cada sessão realizada em uma semana posterior a última. Com duração de 20 minutos, durante a sessão os participantes eram incentivados a verbalizar os processos que faziam no preparo do excerto. Após essas três semanas, foi realizada uma entrevista de 10 minutos com cada participante. Todo o procedimento foi baseado no sistema de coleta de dados obtido por Nielsen em seu estudo de 1999. Como resultado de sua observação, o autor aponta que o ar ou a produção sonora pelos quatro compassos do excerto foi a questão levantada por todos os flautistas. Levanta então as estratégias usadas por cada instrumentista para a solução das questões sonoras encontrada por eles. Dentre as estratégias apontadas, Silva (2010) traz à tona o conceito de “transferência positiva”, encontrado na obra de Jorgensen (2004). Este conceito aparece quando dois dos participantes, a fim de melhorarem sua sonoridade dentro do excerto, lançam mão de praticarem escalas. Esta estratégia é proposta por Jorgensen (2004) e trata-se de simplificar o problema encontrado através de conteúdos diversos para chegar à solução do problema em questão.

Já Cecconello (2013) utiliza entrevistas com dois grupos distintos: um formado por 8 spallas e 5 maestros e outro formado por 41 violinistas brasileiros profissionais, com no mínimo bacharelado em sua formação. Destas entrevistas, faria o cruzamento com a bibliografia para obter dados acerca das exigências para um violinista ser aprovado em uma audição para orquestra. Também se utilizou da metodologia bibliográfica para contextualizar a obra em análise e, por último, ter subsídios para propor uma interpretação do excerto, objeto da pesquisa.

Holtz (2016), por sua vez, faz uma compilação de excertos orquestrais de obras de compositores brasileiros, levantados a partir das gravações e concertos da OSESP, orquestra que a pesquisadora integra. Para auxiliar na seleção dos excertos, Holtz (2016) aplicou um questionário aos violoncelistas da Osesp, onde a pesquisadora buscou classificar os excertos

pelo grau de dificuldade e pelo enquadramento para utilização em prova de orquestra ou como estudo.

Ferreira (2016) faz um levantamento bibliográfico para o auxílio na seleção dos excertos que viriam a compor a sua pesquisa. Neste levantamento, percebeu a escassez de trabalhos sobre esta temática. Neste processo, o autor levanta 5 trabalhos acadêmicos que abordam o tema dos excertos orquestrais para o violinista e sua utilização pedagógica. Além disso, encontrou compilações de excertos e sites de instrumentistas destinados ao auxílio nos estudos e preparação de excertos orquestrais. Após esta etapa, consultou editais de orquestras e selecionou os principais excertos pedidos. Em seguida, traz as questões técnico-interpretativas presentes nestes excertos.

Rosa (2017) começa seu trabalho com um levantamento bibliográfico sobre os excertos orquestrais, com ênfase em materiais pedagógicos. Na sequência o autor apresenta o estado do tema nas instituições brasileiras, evidenciando a relação destes materiais e a formação do contrabaixista para a atuação na orquestra. Mais uma vez encontra-se a escassez de material focado nas obras brasileiras.

Já Bueno (2016), começa por fazer um panorama dos projetos de formação de orquestras no Brasil. Para isso, escolhe 4 projetos a fim de analisar vários aspectos de sua atuação. Com duas linhas de abordagem analítica (projetos profissionalizantes e projetos sociais sem objetivo de profissionalizar), o autor seleciona o projeto Neojibá e Instituto Baccarelli representando os projetos que visam a profissionalização; e o Projeto Guri e a Orquestra experimental da UFSCar representando os projetos sociais. Analisando cada projeto, Bueno (2016) aponta as estratégias usadas por seus administradores para atingir os objetivos propostos, demonstrando as diferenças entre eles e levantando questões que o autor julga necessitar de melhorias. Na sequência de sua pesquisa, Bueno (2016) passa a desenvolver um programa progressivo para a prática orquestral, fundamentando sua metodologia nos seguintes aspectos: prática coletiva; utilização de repertório brasileiro e músicas eruditas consagradas; adaptações, arranjos ou facilitações de temas da música erudita e música brasileira; ingresso na prática orquestral com nível de habilidade e conhecimento musical mínimos; cooperação entre os mais experientes e iniciantes; progressividade pedagógica e metodológica entre os naipes como forma natural de evolução técnica e musical; valorização do integrante da orquestra em todos os estágios de aprendizagem; resultados rápidos no processo da aprendizagem; faixa etária abrangente (BUENO, 2016, P. 42 – 44). Prosseguindo, o autor discorre acerca da organização progressiva do trabalho orquestral apontando que na maioria das práticas no Brasil há a exigência de conhecimento técnico e teórico musical por parte de seus integrantes, porque o repertório

utilizado nesse processo é original, sem facilitações, o que impede a participação de pessoas com pouco conhecimento. Assim, Bueno (2016) visa apontar um caminho progressivo para o desenvolvimento através da orquestra.

Em consonância com as afirmações de Bueno (2016), Rosa (2017) expressa como o estudo dos excertos orquestrais tem feito cada vez mais parte da formação dos instrumentistas, desde a sua iniciação até a formação superior. O autor traz à tona como projetos como Projeto Guri, Neojibá e Instituto Baccarelli – citados por Bueno (2016) em seu levantamento - contribuem com a prática orquestral a jovens estudantes, bem como instituições como a Escola de música do estado de São Paulo (EMESP), a Academia da Osesp e o curso de bacharelado da Unesp, atuam no aperfeiçoamento destes estudantes aspirantes ao trabalho na Orquestra.

Apesar da crescente presença do estudo dos excertos na formação do contrabaixista brasileiro, Rosa (2017) chama a atenção para a ausência de excertos orquestrais brasileiros nos materiais utilizados, inclusive demonstrando a inexistência de um compilado de excertos brasileiros para o contrabaixo, problema apontado por Holtz (2017) relacionado ao violoncelo. Não obstante, Rosa (2017) apresenta o primeiro método técnico brasileiro para contrabaixo, escrito em 1838, por Lino José Nunes, bem como outros métodos escritos por contrabaixistas brasileiros e trabalhos acadêmicos que discutem questões relacionadas aos excertos e à interpretação da música brasileira.

Sobre materiais de estudo focados no trabalho com os excertos, Cecconello (2013) aponta que compilados com excertos orquestrais para os instrumentos de orquestra são encontrados a bastante tempo. Levanta que os primeiros livros de excertos para instrumentos de sopro datam da primeira metade do século XIX, sendo que o primeiro livro de excertos para as cordas foi criado no final deste século (1894). O autor levanta que um crescente número de publicações de livros de excertos mostra que há um aumento no número de estudantes que almejam o trabalho na orquestra. Isso fica evidenciado, segundo Cecconello (2013), também pelo crescente número de profissionais já consagrados que tem se disposto a divulgar sua experiência no trabalho orquestral, a fim de ajudar os estudantes, além de um grande número de web sites dedicados a este tema. Rosa (2017) aponta que em 1866 surgia o primeiro trabalho considerado um compêndio de excertos orquestrais, que continham dedilhados e arcadas, a fim de aprimorar a compreensão do contrabaixo. O autor aponta ainda que, a partir destes trabalhos, que viraram um modelo de publicação, o estudo dos excertos orquestrais passou a fazer parte dos métodos destinados a este instrumento, tornando tradição sua abordagem, elevando o número de publicações até os dias de hoje, quando se tem duzentos e quarenta e nove títulos

publicados. A partir disso, Rosa (2017) traz exemplos de métodos focados no estudo e preparo dos excertos, os quais demonstram a conexão do estudo técnico com o excerto, e vice e versa. Assim, nesta parte, o autor demonstra como na formação do contrabaixista, o estudo de excertos traz à tona os desafios técnicos presentes nestas passagens e como seu estudo pode gerar exercícios técnicos.

Sobre a preparação de excertos, alguns dos autores trazem informações importantes que começam a delinear o caminho seguido para o desenvolvimento desse material. No desenvolvimento de sua pesquisa, Silva (2010) aponta que Nielsen (1999) entende o processo de aprendizagem como a junção da cognição (estratégia de apoio) e ação (estratégias primárias). Expõe que Nielsen categoriza as estratégias para aprender em três processos, através dos quais os alunos selecionam os métodos e os desenvolvem para “selecionar informações relevantes a tarefas primordiais; selecionar e organizar informações; e integrar essas informações com o conhecimento já existente.” (Silva, 2010, pág. 19) Através destas estratégias, o autor aponta que Nielsen (1999) desenvolveu o estudo sobre os dois organistas selecionando suas estratégias de aprendizagem da obra, categorizando os processos utilizados por ambos os músicos. Segundo Silva (2010), em sua conclusão, Nielsen (1999) afirma que seu estudo demonstrou a utilização com habilidade de estratégias por parte dos alunos para separar partes de maior dificuldade, partindo das partes para preparar o todo, utilizando ainda exemplos sonoros alheios a parte junto à execução. Aponta ainda que a autora levanta a necessidade de entendimento das estratégias para o preparo de obras por parte dos educadores para que possam direcionar seus aprendizes quanto dos benefícios de sua utilização.

Cecconello (2013) aponta que se utilizará de materiais digitais como fonte de pesquisa, além de recorrer a gravação do excerto, objeto do estudo, por um *spalla* de renome internacional como fonte de referência para o preparo do excerto estudado por ele durante a pesquisa. Sobre a vida do compositor Richard Strauss, Cecconello (2013) elenca alguns livros como *História da Música Ocidental de Jean e Brigitte Massin* e *The Companion to Richard Strauss* de Charles Youmans, que serviram para contextualizar historicamente o excerto, além da tese de Pei-Chun Tsai, *Richard Strauss's violin writing in his Early Years from 1870 to 1898 – The influence of the violin sonata*, na qual o autor levanta a evolução da escrita do compositor até a composição da obra estudada na tese, que se deu meses antes da estreia da obra Don Juan, objeto de estudo de Cecconello (2013). Também vemos esta contextualização quando Rosa (2017) discute o contrabaixo na obra de Villa-Lobos, trazendo inicialmente o contexto no qual o compositor viveu, demonstrando a presença de compositores e solistas de contrabaixo Europeu no Brasil,

ainda no século 19, bem como a experiência do compositor como instrumentista em pequenas orquestras no início do século XX, onde tocava violoncelo, e nas rodas de choro onde atuava como violonista. Cecconello (2013) também se utilizou da partitura da obra, a fim de entender o papel da parte de primeiro violino na orquestração. Para as bases do violino e nomenclaturas em português, o pesquisador traz o folheto de Marco Antonio Lavigne e Paulo Gustavo Bosisio, *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola* e o livro *Principles of violin playing and teaching*, de Ivan Galamian.

Já Ferreira (2016) traz as questões técnico-interpretativas presentes nos excertos. Em cada excerto faz apontamentos de aspectos como ritmo, delineamento de fraseado, dinâmica e qualidade de som, técnica de mão esquerda, golpe de arco, fraseado, mudanças de corda, ligaduras, afinação, articulação, manutenção de andamento e estilo. Em seguida, o autor traça um paralelo entre os aspectos encontrados em cada excerto com a literatura violinística. Nesta etapa, Ferreira (2016) destaca que os excertos deveriam integrar, com maior relevância, os estudos do instrumentista de orquestra. Aponta também que o estudo dos excertos evidenciará as deficiências técnicas, não havendo atalhos na busca de uma interpretação sólida deste material. Assim, Ferreira (2016) defende a utilização desse material como material pedagógico.

Na mesma linha, Holtz (2016), em sua compilação de obras brasileiras, apresenta os excertos com sugestões de dedilhados e arcadas para, segundo a autora, facilitar o estudo dos excertos. Dessa forma, o produto de sua pesquisa foi o compilado com 42 excertos, sendo 38 excertos tutti e 4 excertos solos, sendo 18 considerados para audição e 24 para estudos.

Rosa (2017) seleciona, dentre a obra de Villa-Lobos, excertos orquestrais para o contrabaixo. Os critérios utilizados pelo autor para a seleção dos excertos foram: “o recorte de solos (para um instrumento) e soli (para todo o naipe); e as passagens que tratam de alguma habilidade técnica mais avançada, que contenham alguma inovação sonora ou que colaborem para o desenvolvimento do idiomatismo” (ROSA, 2017, P. 123). Para a visualização dos excertos selecionados como um caderno de estudos, o autor dividi o material em três partes: idiomatismo direto (quando o compositor utiliza recursos próprios do instrumento), idiomatismo indireto (dedilhado idiomático de Villa-Lobos para o contrabaixo criado a partir da composição feita a partir do piano, criando simetrias únicas nas obras, exigindo um dedilhado específico no contrabaixo) e uma sessão destinada aos divises, na qual o autor expõe como o compositor utilizava dessa ferramenta em suas obras e como sua originalidade pode gerar estudos que, a partir destes excertos, abordem temas como sincronia temporal, afinação, equilíbrio e interdependência de vozes e padrão de timbre para o naipe de contrabaixos.

## 1.2 - O TROMPETE E OS EXCERTOS

### 1.2.1 - PALAVRA-CHAVE TROMPETE

Abaixo vemos os números encontrados com essa palavra-chave:

PALAVRA-CHAVE - TROMPETE						
FILTRO - NENHUM						
RESULTADOS	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES
	7	41	12	61	0	4
	TOTAL		TOTAL		TOTAL	
48		73		4		
FILTRO - 2010 A 2021						
RESULTADOS	BANCO DE DADOS					
	BDTD		CAPES		DOMÍNIO PÚBLICO	
	TESES	DISSERTAÇÕES	TESES	DISSERTAÇÕES	SEM OPÇÃO DE FILTRO	
	32	6	8	40		
	TOTAL		TOTAL			
38		48				

TABELA 6 – RESULTADOS PALAVRA-CHAVE TROMPETE

Apesar do número representativo de trabalhos acerca do trompete, ao observar os temas pesquisados, encontramos uma maioria de pesquisas com foco em obras solo para este instrumento. Também há um bom número de trabalhos relacionados ao trabalho técnico do instrumento. Pesquisas ligadas aos excertos orquestrais são em números menores e em sua maioria não tratam do trabalho de preparação e sua utilização pedagógica.

### 1.2.2. TRABALHOS SELECIONADOS

A seleção dos trabalhos nesta etapa levou em conta a conexão com os excertos orquestrais e com estratégias de estudo e preparação técnica e/ou interpretativa do trompete.

Assim, foram separados seis trabalhos, realizados nos últimos 10 anos, dentro da pós-graduação brasileira.

Na tabela abaixo podemos ver os trabalhos selecionados e na sequência teremos um pequeno resumo da pesquisa presente neles:

<b>TRABALHOS SELECIONADOS</b>			
<b>TROMPETE</b>			
<b>Nº</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>PUBLICAÇÃO</b>
<b>1</b>	<b>METODOLOGIA DE ESTUDO PARA TROMPETE</b>	<b>PAULO CESAR BAPTISTA</b>	<b>2010</b>
<b>2</b>	<b>O NAIPE DE TROMPETE E CORNET NOS PRELÚDIOS E SINFONIAS DAS ÓPERAS DE ANTÔNIO CARLOS GOMES</b>	<b>PAULO ADRIANO RONQUI</b>	<b>2010</b>
<b>3</b>	<b>TRANSFORMAÇÃO E FORMAÇÃO DA TÉCNICA DO TROMPETE: DE MONTEVERDI A STOCKHAUSEN</b>	<b>CARLOS AFONSO SULPÍCIO</b>	<b>2012</b>
<b>4</b>	<b>OS TROMPETISTAS E O REPERTÓRIO DA OSESP NAS TEMPORADAS DE CONCERTO DE 1977 A 1980</b>	<b>FERNANDO DISSENHA</b>	<b>2017</b>
<b>5</b>	<b>AGRUPAMENTO DE NOTAS: APLICAÇÃO DO CONCEITO INTERPRETATIVO NA OBRA ESTUDO PARA TROMPETE EM DÓ, DE CAMARGO GUARNIERI</b>	<b>NIVALDO CAMARGO DE MOURA JUNIOR</b>	<b>2017</b>
<b>6</b>	<b>ESTRATÉGIAS DE DESENVOLVIMENTO DA EMBOCADURA, TÉCNICA E PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DO TROMPETISTA: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO CONSIDERANDO O USO DO APARELHO ORTODÔNTICO FIXO</b>	<b>THIAGO SOUSA SILVEIRA</b>	<b>2018</b>

TABELA 7 – TRABALHOS SELECIONADOS NA CATEGORIA TROMPETE

### **1.2.3. O QUE DIZEM OS PESQUISADORES**

Nesta etapa, buscamos obter um panorama diverso das pesquisas realizadas sobre o trompete, dentro da pós-graduação brasileira, e sua relação com o desenvolvimento técnico e com o repertório na formação do instrumentista.

Em sua pesquisa, Baptista (2010) busca desenvolver um panorama sobre as metodologias de estudo do trompete. O autor divide seu trabalho em três partes, onde apresenta conceitos técnicos, conectando-os com uma bibliografia. Na primeira parte apresenta o que chama de “formação tradicional”. Nesta parte, Baptista (2010) apresenta os elementos básicos da técnica trompetística, explicando cada conceito. Segundo o autor, os elementos que compõem a técnica do trompetista são: respiração; língua; lábios; aquecimento; flexibilidade; o som e seu desenvolvimento; vibrato; trinado; procedimentos de estudos e métodos. Além disso, ainda neste capítulo, faz uma descrição dos cursos técnicos e de graduação para trompetistas. Ainda nesta primeira parte, em um segundo capítulo, o autor apresenta uma sugestão de roteiro para o estudo do método para trompete de Joseph Jean Baptiste Laurent Arban, considerado o método mais utilizado para o ensino do trompete no mundo. O autor expõe como o método é disposto, explicando cada parte do livro, que é subdividido em seções. No último capítulo desta primeira parte, Baptista (2010) traz um panorama histórico sobre o desenvolvimento do trompete, apontando que “o trompetista deva ter formação técnica, musical e também cultural sobre o instrumento escolhido” e que “esse conhecimento certamente auxiliará em suas escolhas como músico profissional” (BAPTISTA, 2010, P. 34). Dessa forma, o autor apresenta a linha de desenvolvimento do instrumento ao longo da história, chegando ao formato atual.

Sobre o desenvolvimento do trompete, dois autores trazem informações em suas pesquisas. Na segunda parte de sua tese, Ronqui (2010) analisa a formação do naipe de trompete e cornet na obra de Carlos Gomes. Inicia esta parte com um panorama histórico do trompete até a construção dos trompetes de válvulas que viriam integrar as obras do compositor estudado. O autor demonstra como houve um declínio na utilização do trompete nas obras do período clássico, ao contrário do período barroco onde as obras exigiam grande desenvolvimento técnico dos instrumentistas. Aqui o autor aponta que pesquisadores analisam que compositores como Haydn, Mozart e Beethoven destinaram ao trompete uma função diferente, utilizando-o como um instrumento auxiliar nos Tuttis da orquestra, longe da melodia e, às vezes, como fanfarras. Para adequar a utilização do trompete na nova estética, Ronqui (2010) demonstra que eram utilizados diversos trompetes, construídos em diferentes afinações. O autor também aponta que nesse período já se buscava o desenvolvimento de um sistema de chaves que tornavam o trompete um instrumento cromático, culminando com os modelos do trompetista

Anton Weidinger (1766-1852), quem teve os concertos para trompete dos compositores Joseph Haydn, em 1796, e Johann Nepomuk Hummel<sup>1</sup>, em 1804, ambos para trompete em Eb.

O segundo autor, Sulpício (2012), buscou, em sua tese, traçar um panorama histórico sobre a evolução da técnica do trompete, percorrendo uma linha cronológica que parte de Monteverdi, chegando a Stockhausen, focando na relação entre compositor, o instrumento e o instrumentista. Dividindo seu trabalho em 4 capítulos, o autor inicia demonstrando a evolução técnica do trompete apontando o seu surgimento e funções iniciais. Aponta o período barroco como a era de ouro do trompete, com os compositores Monteverdi e Bach. Aqui Sulpício (2012) descreve que na ópera Orfeo, de 1607, composta por Monteverdi, o trompete foi aceito como um instrumento verdadeiramente musical, ao invés das suas funções estritamente militares de antes. O autor aponta este evento como o primeiro grande evento da história do trompete, sendo que o segundo grande evento foi a invenção das válvulas rotativas e dos pistões, mais de duzentos anos depois desta ópera. Já com Bach, tem-se as suas cantatas e o famoso Concerto de Brandemburgo nº2, que tem o trompete com atuação elaborada e grau de dificuldade elevada. Ainda nesta parte, Sulpício (2012) levanta fatores sobre a técnica do trompete, apontando como esta técnica vem sendo sistematizada ao longo dos séculos de desenvolvimento do instrumento, haja vista que o primeiro método de trompete foi feito por Cesare Bendinelli em 1614. Na sequência o autor traz a mudança na atuação do trompete no período clássico, onde o instrumento perde seu protagonismo do período barroco, tornando-se mero coadjuvante. Isso acontece pois os compositores deste período buscavam uma nova sonoridade e o trompete passa a ser utilizado junto aos tímpanos, em uma extensão menor e mais grave. Neste período o autor aponta que foram compostos apenas dois concertos para o trompete: os dois concertos para trompete em Eb, um do compositor Joseph Haydn e o outro de Johann Nepomuk Hummel. Essas obras foram escritas para o trompetista Anton Weidinger (1767-1852), que desenvolveu um trompete com um sistema de chaves, similar ao mecanismo dos instrumentos de sopro de madeira, que podia tocar cromaticamente em toda a extensão do instrumento. Por isso, Weidinger teve dedicado a ele algumas outras obras além dos concertos de Haydn e Hummel. Sulpício (2012) expõe que este instrumento não durou muito por causa de sua sonoridade distante dos trompetes, perdendo o brilho e se transformando em um timbre entre o trompete e

---

<sup>1</sup> O Concerto para trompete de Hummel é originalmente escrito para trompete em E. Weidinger desenvolveu um novo instrumento nesta tonalidade, que dispunha de mais chaves. Esta era uma tonalidade incomum e, para os trompetes modernos, tornou-se muito complexa pois apresenta uma digitação muito difícil. Por este motivo, este concerto foi transposto para a tonalidade de Eb maior (mesma tonalidade do concerto de Haydn), tornando-o mais fácil para a sua execução nos trompetes modernos em Bb e Eb.

o clarinete. Sobre o concerto de Haydn, Sulpício (2012) destaca que tem sido o principal concerto para o trompete ainda nos dias de hoje.

Quanto a criação dos sistemas de válvulas utilizadas nos trompetes, Ronqui (2010) traz como, já nas primeiras décadas do século XIX, se deu o desenvolvimento dos sistemas de válvulas, chegando aos dois modelos em uso até os dias de hoje: o sistema de válvula de rotor e de válvula de pistões. Aponta também como a criação do trompete de válvulas possibilitou a utilização deste instrumento como partícipe mais significativo nas obras do período romântico, sendo o desenvolvimento destes instrumentos responsável pela criação da seção de metais<sup>2</sup> nas orquestras deste período, tendo como característica a utilização dos cornet's em Bb e A junto com os trompetes a partir da Sinfonia Fantástica de Berlioz até o início do século XX. A partir desta data, devido a mudanças técnicas na utilização de bocais e medidas dos instrumentos, o cornet<sup>3</sup> passou a ser menos utilizado nos naipes das orquestras pois as diferenças sonoras com os trompetes diminuíram, tornando desnecessário sua utilização. Devido a isso, Ronqui (2010) aponta que ocorre grave erro interpretativo por parte de trompetistas quando substituem o cornet pelo trompete, em partes de obras escritas nestes períodos. Já Sulpício (2012) coloca que embora os dois sistemas – pistões e rotores – sejam semelhantes, as sonoridades resultantes são diferentes. Os trompetes com o sistema de pistões têm uma sonoridade clara e brilhante, enquanto os trompetes com o sistema de rotores produzem um som mais opaco e escuro.

Na segunda parte do trabalho, denominada “Metodologia única – estilos distintos”, Baptista (2010) contrapõe o que chama de estilo Erudito com o estilo Popular, apontando e esclarecendo um equívoco: a distinção, em determinadas escolas de formação musical, de metodologias a alunos desses estilos musicais apontados acima. Assim o autor coloca que os tópicos apontados em seu trabalho se aplicam a qualquer estilo musical, apontando que “formação técnica e conceitual e seu uso artístico são situações distinta. Porém, o processo para conquistá-los é o mesmo” (BAPTISTA, 2010, P. 37). Na sequência, o autor aponta as prioridades musicais que devem permear o estudo do instrumentista. Afinação, ritmo e tempo, cor, intensidade, fraseado e balanço, para o autor, devem ser prioritários na preparação individual e no trabalho nos naipes de trompetistas. Na segunda parte, o autor expõe conteúdos que ele aponta serem da prática popular. Conteúdos como notas pedais, notas agudas e

---

<sup>2</sup> A sessão de metais na Sinfonia Fantástica de Berlioz é composta por: 4 trompas, 2 trompetes e 2 cornets, mais um cornet obbligato, 3 trombones e 2 ophicleïde.

<sup>3</sup> O cornet apresenta uma projeção menor que a encontrada no trompete. Com o aumento da orquestração e a evolução construtiva dos trompetes, os cornets perderam espaço nas obras de compositores modernos.

calistenia. Também faz um levantamento de estudos específicos para trompetistas, apontando métodos especiais para o estudo de repertório popular. Ao final dessa parte, elenca técnicas avançadas em música contemporânea, onde levanta e faz apontamentos quanto a relação professor e aluno e a influência que sua orientação exerce sobre a formação do trompetista. Coloca também informações sobre técnica estendida do trompete e a sua influência sobre o repertório moderno para este instrumento.

Sulpício (2012) também comenta sobre metodologias de ensino do trompete. O autor discorre acerca dos métodos técnicos e a sistematização dos estudos do trompete, que avança desde o século XVI, quando Cesare Bendinelli criou seu método em 1614, e seguindo com os seguintes autores e seus métodos: Girolamo Fantini em 1638; Johan Ernst Altenburg em 1795. Já no século XIX, com a criação dos sistemas de válvulas, surgem vários métodos como o de Joseph Forestier em 1844 e o de Saint-Jacome em 1870, sendo o método de Joseph Jean Baptiste Laurent Arban<sup>4</sup>, publicado em 1864, o principal método de trompete e cornet até os dias de hoje.

A respeito dos métodos, Baptista (2010) aponta nomes como Arban's, Hebert L. Clarke e Max Schollosberg que tem seus métodos de estudo e aulas organizados em livros, onde apresentam de forma sintetizada não só os conteúdos musicais a serem trabalhados, mas também informações de como devem ser abordados os temas propostos por ele. Essas informações são fruto de anos de pesquisas, práticas e reflexões feitas pelos autores primários desses métodos ou por seus alunos que, em muitos casos, agem como editores posteriores desses livros.

Sobre o repertório sinfônico do trompetista, encontramos duas abordagens. Em seu trabalho, Ronqui (2010) teve como objetivo investigar a constituição do naipe de trompete e cornet nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes. Ele aponta a necessidade e importância de trabalhos direcionados ao estudo do naipe de trompete em obras sinfônicas brasileiras. Já Dissenha (2017) traz um panorama do naipe de trompetes da Osesp nas temporadas de 1977 a 1980, bem como o repertório nessa temporada e sua influência no trabalho dos músicos. O autor se baseia na teoria “Os mundos da arte” do autor Howard Becker e aproxima o naipe de trompetes da Osesp da definição dessa teoria que define que a produção artística é uma ação coletiva, à medida que em um naipe de trompetistas cada integrante contribui para a construção do som do naipe nas obras executadas.

---

<sup>4</sup> O método desenvolvido por Arban é popularmente apelidado de “Bíblia do trompete”, tamanha sua abrangência e importância em todas as escolas deste instrumento.

Como metodologia, Dissenha (2017) utiliza na primeira parte o levantamento bibliográfico. Na sequência fez um levantamento de dados através de entrevistas com músicos que integram e integraram o naipe de trompetes da Osesp nas temporadas estudadas. Ao longo das entrevistas, levanta informações sobre as experiências musicais, as relações interpessoais, os desafios enfrentados nas temporadas de 1977 a 1980, bem como as experiências da vida cotidiana dos indivíduos. O autor aponta que as entrevistas foram semiestruturadas para permitir aos entrevistados uma maior amplitude nas respostas. Isso foi possível porque o pesquisador não precisava de dados comparáveis e mensuráveis. Assim, foram combinados os dados das entrevistas com os documentos encontrados.

Já Ronqui (2010), em sua primeira parte, levanta os dados históricos e musicológicos de Antônio Carlos Gomes, descrevendo primeiro o cenário operístico do século XIX no Rio de Janeiro. Na sequência traça um histórico da vida do compositor Carlos Gomes, evidenciando sua formação e vida profissional como compositor, regente e diretor de instituições como Ópera nacional do Rio de Janeiro e o Conservatório de Música do Pará, estado onde veio a falecer. Encerrando esta primeira parte, Ronqui (2010) expõe a contribuição do compositor para a música sinfônica brasileira e para a Ópera italiana. Neste momento o autor aponta que no início do século XX, com o movimento modernista brasileiro, muitos intelectuais consideravam que a produção de Carlos Gomes refletia mais a música italiana do que a brasileira. Em contraponto a isso, outros críticos defendiam sua obra evidenciando seu ineditismo e sua originalidade dos elementos composicionais que Carlos Gomes empregava. Ronqui (2010) aponta na sequência as características inovadoras que o compositor utilizou e conclui que Carlos Gomes “realizou obras importantíssimas para o despertar da música das Américas e para o desenvolvimento da ópera italiana do século XIX” (RONQUI, 2010, P. 36).

Ambos os autores trazem informações, dentro do contexto de sua pesquisa, acerca dos naites de trompetes na orquestra sinfônica. Na segunda parte de sua tese, Ronqui (2010) analisa e traça um panorama da formação do naipe de trompete e cornet na obra de Carlos Gomes, trazendo informações das nomenclaturas e instrumentos utilizados à época e pelo autor. Já Dissenha (2017) descreve as diferentes funções dos trompetistas dentro do naipe. Destaca que a função de primeiro trompete tem maior destaque dentro do naipe, sendo a amais desejada pelos jovens estudantes. Nesta função, as exigências vão além do domínio técnico do instrumento, passando pelo conhecimento de qual o estilo apropriado para as obras executadas, a execução dos principais solos e a função de liderança musical, trazendo ao instrumentista a cobrança de elevados padrões profissionais. Já ao segundo trompete, embora lhe caibam alguns solos na literatura orquestral, pertence a função de complementar a sonoridade do primeiro

trompete, acompanhando suas nuances de afinação, interpretação e ritmo. O terceiro trompete já tem como atribuição estar apto a substituir o primeiro em obras durante os concertos e, dependendo do naipe, tocar instrumentos diversos como o trompete piccolo e o cornet. Além dessas três funções, têm-se ainda o quarto trompete que geralmente deve ocupar qualquer posição no naipe, embora na maioria das vezes exerce as mesmas funções do segundo trompete.

Ainda sobre o repertório e sua preparação, Dissenha (2017) traz à tona também a questão da busca, por parte dos profissionais, do equipamento adequado à execução das obras nas temporadas estudadas. Aqui o autor demonstra como o trompetista, em sua atuação na orquestra, se utiliza de vários instrumentos a fim de cumprir as diversas exigências presente no repertório orquestral. Exigências como mudanças frequentes de timbres, variados estilos de execução, dinâmicas distintas e tipos de articulações presentes nas obras sinfônicas, fazem com que o músico necessite de três ou mais instrumentos em um mesmo concerto, dependendo do programa. Essa é uma particularidade do repertório de orquestra, se diferenciando da música popular e do repertório de bandas de música. Nesta parte, o autor relata como até 1977 a utilização do trompete em si bemol predominava nas orquestras da cidade de São Paulo e como nesse ano, com a chegada do trompetista norte-americano Ted Parker consolidaria a mudança para o trompete em dó, instrumento usado quase que exclusivamente até os dias de hoje. Também é relatado a utilização do trompete em ré e do trompete piccolo em determinados programas.

Já na terceira e última parte de sua tese, Ronqui (2010) traz sugestões interpretativas ao naipe de trompete e cornet na obra de Carlos Gomes. Inicia este capítulo com um levantamento de publicações de trechos orquestrais escritos para trompete e cornet. O autor aponta que, após uma pesquisa bibliográfica, não encontrou pesquisas referente ao estudo de excertos orquestrais brasileiros, à exceção de uma pesquisa referente ao trompete na obra de Heitor Villa-Lobos. A seguir, Ronqui (2010) traz sugestões interpretativas para os principais trechos das obras de Antônio Carlos Gomes. O autor aponta que o critério para seleção dos excertos levou em conta três pontos: importância do trecho dentro da estrutura melódica na obra, dificuldade técnica e homogeneidade de interpretação do naipe. Após esta seleção, o pesquisador revisou as partes dos trompetes e cornets e, junto a Charles Schlueter, levantou sugestões interpretativas para cada trecho selecionado. Assim, são apontados para cada trecho sugestões de equipamento, articulações e fraseado, exemplificados com os trechos das partes selecionadas.

Sobre o tema repertório e o trompete, no segundo capítulo de seu trabalho, Sulpício (2012) fala como o trompete foi inserido na música do século XX. Após traçar um panorama

do cenário musical e artístico da época, ao que o historiador Hobsbawm chama de a “Era dos Extremos”, explica que a técnica dos instrumentos evoluiria para algo além da tradicional, chegando à chamada técnica expandida, onde o instrumentista executa o instrumento tradicional produzindo sons novos e pouco esperados. Aqui o autor apresenta uma série de sons empregados nesta nova técnica e evidencia alguns autores que trouxeram novos parâmetros para a técnica do trompete. Compositores como Igor Stravinsky, Eugène Bozza, Bernd Alois Zimmermann, Henri Tomasi, André Jolivet e Luciano Berio, trouxeram o trompete novamente a um papel de solista, depois de longo período de estagnação, após deixar o protagonismo do período Barroco, sendo secundário no período clássico e integrar a orquestra no período Romântico. Assim, os compositores do século XX, utilizam desde a técnica tradicional até a técnica expandida em suas composições, produzindo importantes obras de cunho técnico e artístico relevantes para o instrumento (SULPICIO, 2012, P. 89). A seguir, o autor traz algumas obras escritas para o trompete neste período, expondo as dificuldades técnicas encontradas em cada obra. Continuando, traz como o trompete esteve presente na música do Brasil, tendo as primeiras obras solo escritas já no século XIX, mas que após estas só voltaria a ter obras deste gênero escritas já no meio do século XX. Apesar disso, compositores como Carlos Gomes, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes escreveram em suas obras partes significativas para o trompete no final do século XIX e início do século XX.

Baptista (2010) também elenca técnicas avançadas em música contemporânea, onde faz apontamentos quanto a relação professor e aluno e a influência que sua orientação exerce sobre a formação do trompetista. Coloca também informações sobre técnica estendida do trompete e a sua influência sobre o repertório moderno para este instrumento.

Ronqui (2010) traz dados históricos acerca da escola de trompete criada pelo trompetista Charles Schlueter, a partir de sua atuação na orquestra sinfônica de Boston e em sua atuação acadêmica, e como seus conceitos estão presentes no Brasil, principalmente através do professor dr. Nailson Simões. Dissenha (2017) também traz informações sobre trompetistas americanos, mas focando em sua atuação dentro da orquestra, além de trazer informações da participação do professor dr. Nailson Simões na Osesp. Também fala de Charles Schlueter da Orquestra sinfônica de Boston. Schlueter foi aluno de Vacchiano em New York. O autor relata a relação tumultuada entre Schlueter e o maestro da sinfônica de Boston, Seige Osawa. Dissenha (2017) traz que após contratá-lo na busca de um som e conceito mais escuro para a orquestra, o maestro se viu descontente com o volume de som empregado por Schlueter, o que na visão do maestro, impulsionava todo o som da orquestra. Dessa forma, se estabeleceu uma

disputa entre maestro e o trompetista, pelo estilo de som que deveria ter o naipe da orquestra. Aqui, Dissenha (2017) aponta algumas escolhas que recaem sobre os trompetistas em uma orquestra: usar mais ou menos volume de som? Usar mais ou menos vibrato? Escolhas que influenciam na sonoridade final do instrumentista e seu naipe. Assim, somando esses fatos e a personalidade de Schlueter, a disputa com o maestro chega a seu ápice com o pedido oficial da demissão do primeiro trompete da orquestra, feito pelo maestro Osawa. Isso alterou a forma de Schlueter atuar na orquestra devido à pressão<sup>5</sup> que toda a situação impusera sobre ele. Sua busca em se tornar um líder sonoro da orquestra trouxe consequências, não só com relação com o maestro, mas também ao relacionamento com os colegas de orquestra, que se dividiram entre apoiá-lo ou apoiar o maestro. Desta forma, Dissenha (2017) demonstra como se dá as interações entre os músicos e maestros, evidenciando as diferenças de estilos e preferências na execução de cada trompetista estudado.

Mais cedo em sua tese, Dissenha (2017) traz a biografia de William Vacchiano, trompetista chefe de naipe da Filarmônica de Nova York de 1935 a 1973. O autor pondera que Vacchiano também atuava com destaque como professor e tinha uma forte ligação com a pesquisa sobre a utilização de trompetes com diferentes afinações e bocais distintos para o uso na orquestra. Aqui, o autor demonstra que o trompetista treinado para o trabalho na orquestra é ágil para fazer as escolhas mais adequadas à realização do seu trabalho. Assim, Vacchiano foi um pioneiro na utilização de trompetes e bocais diferentes na interpretação de obras na orquestra sinfônica, buscando uma maior facilidade de execução e uma melhor caracterização do estilo da peça a ser trabalhada. Outra característica apontada por Dissenha (2017) em Vacchiano era a liderança exercida sobre o naipe de metais. Sob sua liderança colaborativa e estimulante o naipe de metais de sua orquestra solucionava rapidamente os problemas encontrados e adquiria assim o respeito dos colegas da orquestra e dos maestros.

Seguindo, o autor detalha os conceitos e trajetória do trompetista Adolph Herseth, um dos mais respeitados e destacados músicos de orquestra no século XX. Ele atuou na Orquestra sinfônica de Chicago por 53 anos e se diferenciava por sua sonoridade, afinação, precisão rítmica e controle técnico, sendo referência para todos os metais da orquestra. Dissenha (2017) aponta que Herseth, após selecionar os outros integrantes do naipe na orquestra, estimulou o desenvolvimento artístico desses novos músicos através de ensaios regulares de naipe, onde ele buscava unificar e enraizar os conceitos de som, afinação, precisão rítmica, correção na interpretação de estilos e musicalidade a fim de criar o melhor naipe de trompetes do país. Além

---

<sup>5</sup> É importante compreender que o fator psicológico influencia a performance do instrumentista na orquestra.

disso, o estilo criado por Herseth se estendeu a todos os metais da orquestra criando uma nova maneira de tocar em orquestra. Uma das escolhas feitas por Herseth e que influenciou orquestras pelo mundo todo foi a de utilizar o trompete em dó, contrapondo-se a outras orquestras americanas que utilizavam o trompete em si bemol, com exceção da Orquestra sinfônica de Boston, onde atuavam os franceses Georges Mager e Michel Lafosse, professores de Herseth e dos outros integrantes do seu naipe.

Dissenha (2017) é o único autor a comentar sobre as audições. O autor pontua que esta é a forma utilizada para a seleção de músicos de uma orquestra. O trompetista que deseja um posto em uma orquestra deve estar preparado para enfrentar as exigências feitas em uma audição. O autor aponta ainda que aos instrumentistas mais iniciantes há um caminho a ser percorrido até chegar aos postos mais disputados em orquestras renomadas. Isso porque, geralmente para participar de uma audição dessas, o candidato já deve ser empregado em uma orquestra de menor expressão. O autor volta ao tema ao falar sobre a reestruturação da Osesp pelo maestro Eleazar de Carvalho, a partir de 1973. Nesta parte, através da entrevista com o trompetista Gilberto Siqueira, chega à informação que o maestro Eleazar, como parte da reestruturação da orquestra, realizou uma audição, na qual a Quinta Sinfonia de Gustav Mahler foi a peça de confronto. Aqui, o autor encontra a amostra de como foi intenso o trabalho dos trompetistas nos ciclos de obras do mesmo compositor, quando, por exemplo, fizeram as dez sinfonias de Mahler em dez semanas de trabalho. Nesta parte pode-se entender um pouco como se dá a relação do trompetista com o repertório e como ele influencia na preparação para aquele trabalho.

Outro ponto levantado por Dissenha (2017), diz respeito a particularidade técnica do instrumento de metal. O autor expõe que o instrumentista de metal se difere dos outros pois para produzir os sons necessita de ajustes do próprio corpo, porque os seus lábios são parte ativa na emissão de som no instrumento. Assim, enquanto todos os instrumentistas de outras famílias têm os mesmos questionamentos acerca da técnica, execução e repertório, os de metais tem uma questão a mais, que é a busca da emissão do som.

Outro autor também traz em sua pesquisa este tema. Em seu trabalho, Silveira (2018) traz um relato autobiográfico em que relaciona a pedagogia da performance musical com a odontologia. O autor divide seu trabalho em três partes, sendo a primeira uma revisão da literatura sobre a embocadura e aspectos técnicos e ortodônticos; a segunda o seu relato

autobiográfico sobre a adaptação da embocadura ao uso do aparelho ortodôntico; e a terceira parte uma abordagem analítica e avaliativa do desempenho técnico-instrumental.

Silveira (2018) inicia demonstrando o funcionamento da embocadura do trompetista e como o aparelho ortodôntico influencia negativamente na produção sonora. O autor busca nesta parte demonstrar como a pesquisa em música tem cada vez mais se tornado interdisciplinar, envolvendo ainda pesquisas experimentais. Assim, Silveira (2018) coloca que as pesquisas entre música e Ciências da Saúde são importantes para a Performance Musical pois a colocam em contato com uma área já consolidada e com vasta experiência em pesquisas experimentais. Dessa forma, em seu trabalho, o autor coaduna a pedagogia da performance do trompetista com a Odontologia, conectando ambas pelo termo embocadura, “interligando aspectos ortodônticos e grande parte da técnica presente na execução musical” (SILVEIRA, 2018, P. 18).

O autor traz na sequência apontamentos sobre a pedagogia da performance no trompete, a fim de levantar conteúdo para a compreensão dos aspectos indispensáveis à prática instrumental. Aqui Silveira (2018) aponta que existem duas visões acerca do ensino da técnica do trompete: um que busca compreender todo o aspecto físico envolvido na execução, partindo deste domínio da parte física para o aspecto sonoro; e outro que parte do aspecto sonoro desejado, buscando aspectos como sonoridade e musicalidade, sem se prender aos aspectos físicos.

Dissenha (2017) aponta que para o trompetista orquestral, há mais uma questão: a necessidade de trocas de instrumentos, com diferentes afinações. Isso traz ao instrumentista mais uma necessidade na preparação: o domínio de todos os equipamentos<sup>6</sup> utilizados. Dissenha (2017) aponta a seguir que com as mudanças nas composições e performances musicais do final do século XVIII, surgiram as instituições de ensino para que se formasse instrumentistas aptos a essas novas necessidades. Nessa época e nas décadas que se seguiram, foram criados diversos conservatórios e escolas de música no Brasil e nos Estados Unidos da América. Seguindo, o autor relata as necessidades na formação do trompetista de orquestra. Aponta as disciplinas presentes nas escolas de música que visam essa formação, bem como as exigências que surgem enquanto o aluno evolui. Dissenha (2017) coloca que o aluno que deseja adentrar a um conservatório mais avançado deve passar por uma audição competitiva, executando peças solos e excertos orquestrais, a mesma exigência que o aluno enfrentará ao buscar um posto em uma

---

<sup>6</sup> A utilização de vários trompetes exige o conhecimento das particularidades de cada instrumento, bem como desenvolver sua sonoridade. Por isso, os estudantes de trompete necessitam, muitas vezes, utilizar-se de instrumentos das instituições de ensino ou fazer o investimento em vários trompetes, ainda na fase de estudante.

orquestra profissional. O trompetista necessita praticar os chamados fundamentos da técnica para desenvolver uma execução eficiente do seu instrumento. O autor aponta que instituições de renome tem professores aptos a orientar o aluno na montagem de um estudo equilibrado entre os fundamentos técnicos e a prática dos excertos orquestrais, hábito essencial para o instrumentista que queira o trabalho na orquestra.

Dissenha (2017) traz à tona também a questão da busca, por parte dos profissionais da Osesp, do equipamento adequado à execução das obras nas temporadas estudadas. Aqui demonstra como o trompetista, em sua atuação na orquestra, se utiliza de vários instrumentos a fim de cumprir as diversas exigências presente no repertório orquestral. Exigências como mudanças frequentes de timbres, variados estilos de execução, dinâmicas distintas e tipos de articulações presentes nas obras sinfônicas, fazem com que o músico necessite de três ou mais instrumentos em um mesmo concerto, dependendo do programa. Essa é uma particularidade do repertório de orquestra, se diferenciando da música popular e do repertório de bandas de música. Nesta parte, o autor relata como até 1977 a utilização do trompete em si bemol predominava nas orquestras da cidade de São Paulo e como nesse ano, com a chegada do trompetista norte-americano Ted Parker consolidaria a mudança para o trompete em dó, instrumento usado quase que exclusivamente até os dias de hoje. Também é relatado a utilização do trompete em ré e do trompete piccolo em determinados programas.

Outro aspecto levantado pelo autor é a utilização de gravações como parte na preparação das obras. Vê-se as dificuldades que os trompetistas paulistas tinham para ter acesso as gravações no começo dos anos 1980, quando a Osesp iniciava o ciclo das sinfonias de Gustav Mahler. Além disso, criou-se nessa fase – por Gilberto Siqueira, primeiro trompetista da Osesp à época – o hábito de gravar os concertos para análise futura da execução. Através dessa estratégia, os trompetistas do naipe reavaliavam seus equipamentos e sua performance. Além disso, a dedicação aos ensaios e o trabalho extra de naipe na preparação das obras de Mahler, até então desconhecidas para eles, evidenciam a grande exigência que o repertório traz aos instrumentistas.

Sobre a interpretação das obras, encontramos na pesquisa de Moura Junior (2017) um foco na expressividade. Em seu trabalho, o autor aplicou o conceito do agrupamento de notas, apresentado por James Morgan Thurmond, sobre a obra Estudo para trompete em dó de Camargo Guarnieri, utilizando o conceito como ferramenta para sugestões interpretativas.

Moura Junior (2017) destaca inicialmente o aumento das pesquisas sobre a performance musical nos últimos anos. Assim coloca que temas ligados a interpretação e expressividade são

partes importantes das pesquisas ligadas a performance, através de desenvolvimento de estratégias, pedagogias e métodos. O autor aponta ainda que, apesar das primeiras pesquisas empíricas datarem de 1895, recentemente as pesquisas nestas áreas tem aumentado consideravelmente, partindo de áreas como psicologia cognitiva, neurociência, musicologia e pedagogia da performance. Através destas áreas tem-se estudos sobre a expressividade que apontam aspectos da interpretação musical, tais como variações na agógica, na dinâmica, timbre, nas articulações e no tempo.

Para uma boa interpretação, Baptista (2010) aponta os seguintes conteúdos: ritmo, precisão, estabilidade e controle, afinação, contrastes de dinâmica, timbre, comunicação musical e impressões gerais. Após explicar cada conceito, aponta que este conteúdo deve estar aliado ao conteúdo emocional e cultural do instrumentista para que exista a possibilidade de uma interpretação que faça sentido.

Moura Junior (2017) segue demonstrando como diversos pesquisadores, ao longo do século XX, desenvolveram pesquisas acerca da expressividade na interpretação musical, através de modelos computacionais. Outro campo de pesquisa nesta área, segundo o autor, envolve aspectos multidimensionais, como a semiótica, considerando a expressividade um mecanismo diverso, com múltiplas funções. O autor descreve que, mesmo que a expressividade tem sido ligada a aspectos subjetivos, estudos tem buscado levantar a ideia de que ela pode ser apreendida, aprimorada e ensinada. Pesquisas apontam que nas aulas de instrumento, aspectos técnicos e a partitura tem maior importância, e a expressividade é abordada em conceitos vagos, sem informações claras por parte do professor. O autor coloca que o ritmo tem sido considerado parte importante na expressividade em várias pesquisas. Assim, através do ritmo, pode-se “sistematizar as qualidades emocionais e expressivas da música e, dessa forma, ajudar a resolver um aspecto importante na performance: ensinar e aprender como tocar ou cantar com expressividade, musicalmente” (MOURA JUNIOR, 2017, P. 9). Mesmo com o aumento das pesquisas relacionadas à expressividade, o autor expõe que ainda são poucas e com resultados não muito satisfatórios.

Seguindo, Moura Junior (2017) aborda questões relativas à pedagogia da expressividade na performance musical. O autor destaca que pesquisas nesta área estão ligadas ao ensino do instrumento e em grande parte de forma oral entre professor aluno, sendo está a forma tradicional de ensino do instrumento.

Um outro aspecto ligado a expressão levantado pelo autor, é a percepção auditiva musical. Moura Junior (2017) aponta como a construção de uma performance deve levar o intérprete a poder ouvir o que irá tocar antes de fazê-lo. O autor aponta também como o ensino

da expressividade no instrumento traz estratégias diversas, conectando a execução musical com diversos aspectos da imaginação, consciência corporal e experiência física. O autor destaca a importância da busca, por parte dos professores, por estratégias mais efetivas para o desenvolvimento da expressividade pelos alunos.

Com isso, Moura Junior (2017) apresenta o conceito do Agrupamento de notas, desenvolvido por James M. Thurmond, com o objetivo de sistematizar um método para alcançar a expressividade na performance musical. Assim, este conceito visou abordar de forma prática um caminho para o ensino e desenvolvimento de uma performance que demonstre mais expressão e estilo. Na sequência, Moura Junior (2017) aplica os conceitos encontrados sobre a obra Estudo para trompete em dó de Camargo Guarnieri, desenvolvendo uma sugestão interpretativa para a obra.

### **1.3 - CONSIDERAÇÕES**

Encontramos nos trabalhos selecionados um panorama sobre o estudo dos excertos orquestrais dentro da pós-graduação brasileira. Nos trabalhos ligados aos excertos – sem conexão direta com o trompete – percebemos a importância deste tema na formação dos instrumentistas de orquestra. Essa importância pode ser vista quando se pensa nas audições para ingresso nas orquestras, mas também na formação destes instrumentistas. Alguns dos autores encontrados apontam que muitos jovens aspirantes ao trabalho orquestral preparam melhor o repertório solo para seu instrumento e negligenciam o preparo dos excertos orquestrais.

Percebemos que ao longo da preparação de um instrumentista que visa o trabalho orquestral, ele encontra uma carência no que diz respeito ao ensino do preparo destes conteúdos musicais. Refletindo esta realidade, estão as motivações presentes em grande parte das pesquisas estudadas nessa parte. Ora os pesquisadores desejam suprir a lacuna de um determinado excerto orquestral, ora querem levantar material de um determinado compositor, estilo ou instrumento.

Vemos também que são muitas as estratégias para o preparo dos excertos orquestrais, levantadas pelos pesquisadores. Isso traz ao excerto orquestral diversas possibilidades de utilização na formação do instrumentista, vindo ao encontro dos questionamentos da nossa pesquisa. Podemos então entender que as indagações sobre o tema excerto orquestral estão presentes na formação de todo o músico que almeja entrar na orquestra, não importando seu instrumento.

Já nos trabalhos selecionados sobre o trompete, encontramos uma pluralidade nos temas pesquisados. Alguns dos trabalhos evidenciam como se dá a rotina de estudo deste instrumento. As especificidades da execução e preparo ao trompete aparecem com grande frequência nas pesquisas, fazendo uma interlocução com outras áreas da pesquisa, como a saúde e as ciências sociais. É possível observar o quanto o instrumento evoluiu no último século e como o repertório solo e orquestral que o envolve, acompanhou esta evolução. Através destes trabalhos, podemos entender como a preparação técnica do instrumento vem sendo realizada à parte do repertório e, conseqüentemente, dos excertos orquestrais.

Quando pensamos nestes, vemos que são poucas as pesquisas que visam entender como se dá essa interação entre os excertos e seu preparo. A maioria das pesquisas encontradas nesta etapa tem como abordagem o preparo de peças solo e, quando tem o excerto como objeto de estudo, faz uma abordagem mais focada em análises históricas ou centradas em um compositor ou período.

Desta forma, entendemos que é pertinente uma pesquisa que busque entender o papel que os excertos orquestrais podem ter na formação do trompetista que visa o trabalho na orquestra e como estes podem ser usados por parte dos orientadores pedagógicos.

## **2 - TROMPETISTAS BRASILEIROS E OS EXCERTOS: ESTRATÉGIAS PARA A PREPARAÇÃO**

Após pensarmos acerca da utilização dos excertos orquestrais na formação de instrumentistas, surge uma questão: existiria diferença na preparação das obras orquestrais na atividade profissional?

Essa questão se coloca pois vemos que as abordagens encontradas no levantamento bibliográfico realizado na primeira etapa desta pesquisa, dizem respeito ao trabalho focado em determinados excertos orquestrais ou para uma audição de orquestra. Nenhuma pesquisa versa a respeito do preparo das obras ao longo do trabalho em uma orquestra, bem como a preparação para execução da obra por inteiro ao invés dos trechos mais importantes para a literatura do instrumento.

Desta forma, nesta etapa, a pesquisa buscará através do contato com instrumentistas profissionais atuantes em orquestras brasileiras, abordar as diferenças no preparo da obra

musical para a execução em sua totalidade na orquestra, em um contexto profissional com todas as suas características, bem como as estratégias adotadas por esses profissionais neste preparo.

## 2.1 – METODOLOGIA

A metodologia utilizada nesta etapa da pesquisa foi a entrevista. Isto porque após o levantamento bibliográfico realizado na primeira etapa, este trabalho não encontrou dados acerca do preparo das obras musicais para o trabalho na orquestra.

Segundo Boni & Quaresma (2005):

A entrevista como coleta de dados sobre um determinado tema científico é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de campo. Através dela os pesquisadores buscam obter informações, ou seja, coletar dados objetivos e subjetivos. Os dados objetivos podem ser obtidos também através de fontes secundárias tais como: censos, estatísticas etc. Já os dados subjetivos só poderão ser obtidos através da entrevista, pois que, eles se relacionam com os valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados (Boni & Quaresma, 2005, p. 72).

Dessa forma, a fim de buscar dados subjetivos relacionados à prática do profissional de orquestra, utilizou-se a entrevista semiestruturada, para que o entrevistado possa falar livremente sobre sua prática, mas esteja sendo guiado pelo tema desta pesquisa, sendo que:

*“uma entrevista semiestruturada combina perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal”* (Boni & Quaresma, 2005, p. 75).

Assim, após a seleção do público-alvo, foi criado um formulário (Anexo 1) como base para as entrevistas que foram realizadas através de videoconferência. Esta ferramenta possibilitou uma grande abrangência territorial, trazendo um recorte nacional aos dados obtidos na pesquisa. Isto porque os profissionais selecionados integram orquestras em todas as regiões do Brasil.

## 2.2 – OS ENTREVISTADOS

Segundo Boni & Quaresma (2005, p. 72) o entrevistado selecionado deve ser alguém que tenha familiaridade com o tema pesquisado. Dessa forma, a escolha dos profissionais que fariam parte da presente pesquisa se deu mediante a dois quesitos: (1) *atuação profissional na orquestra sinfônica*; e (2) *atuação pedagógica* na formação de trompetistas, ligados ou não a alguma instituição de ensino.

Dessa forma o levantamento dos nomes a serem entrevistados começou pelas orquestras brasileiras em atividade, bem como de seus trompetistas. Assim, as seguintes orquestras foram encontradas e selecionadas:

- Orquestra sinfônica do Paraná
- Orquestra sinfônica do teatro municipal de São Paulo
- Orquestra sinfônica do estado de São Paulo
- Orquestra filarmônica de Goiás
- Orquestra sinfônica de Goiânia

Esta seleção levou em conta uma maior abrangência territorial, buscando orquestras nas diferentes regiões do país, sendo necessário deixar algumas orquestras e, conseqüentemente, seus músicos, de fora desta etapa.

Em seguida levantou-se os nomes dos trompetistas integrantes dos naipes das referidas orquestras, levando-se em conta o perfil de cada trompetista, tendo em vista os dois pontos levantados acima. Dessa forma, os músicos selecionados foram:

ORQUESTRA	TROMPETISTA
Orquestra sinfônica do Paraná (OSP)	Carlos Domingues
Orquestra sinfônica do estado de São Paulo (OESP)	Marcos Motta
Orquestra filarmônica de Goiás (OFG)	Mauro Stahl
Orquestra sinfônica de Goiânia (OSG)	André Lacerda
Orquestra sinfônica do teatro municipal de São Paulo (OSTMSP)	Thiago Araújo

TABELA 8 – INSTRUMENTISTAS SELECIONADOS PARA A ENTREVISTA

## 2.3 – A ENTREVISTA

A entrevista foi dividida em três partes, cada uma relacionando o excerto orquestral com áreas de atuação do trompetista.

Na primeira parte o foco foram os excertos e a pedagogia, procurando entender como o trompetista, atuando como um professor, entende a importância do estudo do excerto orquestral pelo aluno em formação e como cada entrevistado aborda este tema com seus alunos.

Na segunda parte, focamos nos excertos na prática profissional do trompetista. Nesta parte buscamos entender como os entrevistados se relacionam com os excertos como profissional de orquestra e se existem diferenças entre essa relação e a maneira como um estudante se relaciona com os excertos.

Já na terceira e última parte, buscou-se levantar as estratégias no preparo dos excertos orquestrais pelos profissionais, focando na preparação das obras para execução junto a orquestra, ou seja, de forma integral. Também se questionou acerca da existência ou não de diferenças entre este preparo e o preparo de excertos focados na realização de audições.

### 2.3.1 – PARTE 1 – EXCERTOS E PEDAGOGIA

#### **Pergunta 01 - Qual a importância dos excertos orquestrais na formação do jovem trompetista que almeja ingressar em uma orquestra?**

Nesta primeira questão, os entrevistados foram unânimes ao afirmar que consideram muito importante o contato com os excertos orquestrais por parte dos estudantes que almejam ingressar em uma orquestra sinfônica.

André Lacerda, trompetista da Orquestra Sinfônica de Goiânia, levanta a importância de se conhecer os excertos<sup>7</sup> orquestrais mais pedidos nas audições. Segundo Lacerda, esta importância se dá pois “*aí que está o grande ponto: essa transição do estudante para profissional é a aprovação na audição do primeiro emprego.*” Ele aponta que ainda é vaga a abordagem desses conteúdos nos locais de formação de trompetistas, como o conservatório e universidades, o que causa uma lacuna na preparação desses instrumentistas quando vão em busca de seu primeiro emprego.

---

<sup>7</sup> Uma grande fonte de consulta para os trompetistas tem sido sites como o trumpetexcerpts.org, onde é possível encontrar excertos pedidos em audições, com exemplos de gravações de grandes orquestras.

Lacerda ainda levanta outra questão que evidencia a importância do estudo dos excertos orquestrais. Ele pontua que:

Quando você está buscando o primeiro emprego, você não tem nada que te ampare. Quando você é um cara que já é experimentado, as pessoas confiam em você. Às vezes abre o biombo e você não fez aquela audição genial, mas a sua experiência e a sua fama falam por você. Às vezes ela pode te sustentar e pode te ajudar a: “o André tocou esse trecho não tão bem, mas eu sei que ele toca melhor, eu já vi ele fazendo na orquestra e tal, então eu vou relevar um pouco”. E quando você está fazendo essa transição do estudante pro músico profissional e está nessa busca do primeiro emprego, você não tem isso. Você não tem essa experiência que pode te ajudar em alguma coisa. Então realmente você tem que estar muito bem. Você tem que conseguir mostrar uma maturidade que você ainda não tem, mostrar como você vai funcionar.

Seguindo nesta linha, Thiago Araújo, trompetista da Orquestra sinfônica do teatro municipal de São Paulo, demonstra que em muitas audições o candidato se sai muito bem nas obras solo<sup>8</sup> e é eliminado da audição por causa dos excertos orquestrais. Ele aponta a importância desse estudo e o quanto o estudo de peças solo ainda predomina nos diversos cursos de formação. Dessa forma, Araújo comenta que considera de extrema importância que se dê maior atenção ao estudo dos excertos orquestrais.

Em contrapartida, Mauro Stahl, trompetista da Orquestra Filarmônica de Goiás, coloca que sempre foi incentivado por seus professores a estudar os excertos orquestrais. Por isso, Stahl considera de extrema importância esse estudo e como isso foi fundamental para a sua profissionalização.

Carlos Domingues, trompetista da Orquestra Sinfônica do Paraná, relata ser de fundamental importância esse estudo e coloca que a literatura do instrumento é toda baseada nos conteúdos presentes nos excertos.

Marcos Motta, trompetista da OSESP, aponta, além da importância desse contato, a relevância do aluno ouvir a obra que está estudando de forma integral e não apenas o trecho

---

<sup>8</sup> As audições costumam se dividir em momentos que o instrumentista toca obras solo para seu instrumento, acompanhado de piano ou não; e em momentos em que ele executa os excertos orquestrais pedidos pela orquestra.

que está preparando. Através dessa audição, Motta definiu que o aluno terá maior domínio do caráter musical que deverá impor ao excerto.

**Pergunta 02 - Como você costuma abordar o excerto orquestral com seus alunos?**

Thiago Araújo (OSTMSP) afirma que começa a trabalhar com os alunos desde o nível intermediário, desde que nivelando os excertos para o que o aluno possa tocar. Traz o exemplo do excerto orquestral Leonora de Beethoven, que segundo ele, é possível trabalhar com alunos intermediários. Cita também que obras tradicionais para o nível intermediário, como Andante e Allegro de Guy Ropartz e Concert Etude de Alexander Goedicke, são trabalhadas pelos professores, mas geralmente nenhum excerto é trabalhado com esse aluno.

FIGURA 1 - EXCERTO DA OBRA LEONORA



FONTE: trumpetexcerpts.org

Também citando o excerto da Leonora e acrescentando o Promenade, excerto da obra Quadros de uma exposição de Modest Mussorgsky, Marcos Motta (OSES) expõe que gosta de começar com os excertos mais tradicionais, partindo dos mais fáceis e vai dificultando com o tempo. Motta acrescenta que sempre incentiva os alunos a ouvirem as peças inteiras, mesmo que ainda estejam trabalhando pequenos excertos dessas obras. Segundo o entrevistado, através da escuta o aluno ou até mesmo o profissional conseguirá entender o caráter da obra e assim executará o excerto de forma mais conectada à obra.

Carlos Domingues (OSP) segue na mesma linha, apresentando este conteúdo aos seus alunos de forma auditiva. Ele expõe que atualmente está muito mais acessível as audições de obras através da internet. Ele explica que através da audição dos excertos é possível fazer um levantamento das necessidades técnicas encontradas ali e buscar exercícios para que a execução do excerto seja realizada com mais facilidade.

Em seguida, Domingues traz uma segunda abordagem que costuma fazer com os alunos ao trabalhar esse material. Ele faz uma leitura lenta de todo o excerto, “*justamente para abordar essas características, ver quais são as dificuldades técnicas que cada um tem.*” Através disso faz um retorno ao estudo técnico, trabalhando as dificuldades de cada aluno.

Assim como foi dito antes, para Mauro Stahl (OFG) é importante dividir os excertos de acordo com o nível de cada aluno. Ele sempre coloca excertos para os alunos praticarem, seguindo os excertos mais pedidos nas audições, mas também abrindo para que os alunos tragam excertos que precisem ou queiram trabalhar em aula.

Diferente dos outros entrevistados, André Lacerda (OSG) traz que não teve ainda alunos que estivessem em fase de participar de audições. Assim, ele faz uma crítica ao ensino do trompete no Brasil, apontando que muitas vezes o repertório dos jovens instrumentistas fica muito restrito às poucas e mesmas obras e excertos. Também aponta um foco muito grande dos professores no ensino e prática da técnica do instrumento, deixando o repertório e a interpretação em segundo plano.

Por isso, Lacerda aponta que ao trabalhar com os alunos costuma sempre incluir repertório, buscando trazer o contexto histórico da obra, bem como a orquestração na qual está inserido o excerto, e como este excerto soará em uma audição. Além disso, Lacerda busca trazer ao estudo conteúdos ligados à expressividade.

### **Pergunta 03 - Na sua opinião, é possível fazer uma conexão entre os excertos e a literatura técnica do instrumento?**

Sobre isso, Marcos Motta (OSESP) diz:

Se você ouve o Michael Sachs<sup>9</sup> tocando a 5ª de Mahler, você vai ver: ‘nossa, que coisa linda!’ Mas pra tocar lindo daquela forma, centenas de trompetistas o fazem também, cada um com o seu som especial. Mas pra você fazer isso da forma mais linda, você vai ter que ter a técnica por trás ali, porque a técnica vai dar o crescimento pra você ter aquele som bonito. Enfim, aquela afinação, aquela articulação. Não tem como desvencilhar uma coisa da outra.

---

<sup>9</sup> Michael Sachs é o principal trompetista da Orquestra sinfônica de Cleveland desde 1988, com grande atuação como educador, bem como solista, camerista, autor e clínico.

Motta continua dizendo que para execução dos excertos um bom som é primordial. Dessa forma, ele cita uma frase de um antigo professor seu dos Estados Unidos, que dizia “nunca vai existir técnica boa e som ruim. Se tem um som bom, tem uma técnica boa. Não tem como. Como a técnica é maravilhosa e o som é ruim?” Assim, Motta termina reafirmando que não há como desvencilhar uma coisa da outra e que a técnica estará imbuída em uma boa execução.

FIGURA 2 - EXCERTO DA SINFONIA Nº 5 DE GUSTAV MAHLER

FONTE: trumpetexcerpts.org

Já Thiago Araújo (OSTMSP) afirma que trabalha os excertos em conjunto com os estudos de métodos técnicos. Ele cita como exemplo o Concerto para trompete de Joseph Haydn (concerto muito pedido nas audições de orquestra) que ele prepara com os alunos em conjunto com o estudo número 16 do livro de Jean-Baptiste Arban. Araújo continua exemplificando que se está estudando um excerto orquestral e este está ligado a uma escala específica, ele recorre a algum método relacionado ao mesmo conteúdo e o pratica, sentindo que isto “destrava o excerto”.

FIGURA 3 – EXCERTO DO EXERCÍCIO Nº16 DO MÉTODO ARBAN

FIGURA 4 – EXCERTO DO CONCERTO PARA TROMPETE DE JOSEPH HAYDN

Mauro Stahl (OFG) vai além e cita que na própria literatura já existem livros que fazem esta conexão entre os excertos orquestrais e o estudo técnico do instrumento. Stahl cita como exemplo o livro de Vassily Brandt, que apresenta 36 estudos baseados em excertos orquestrais. Ele continua trazendo o exemplo do excerto da obra Scheherazade do compositor Rimsky-Korsakov que exige dos trompetistas muitas articulações diferentes. Stahl aponta que para trabalhar este excerto com os alunos, recorre ao estudo dessas articulações através da literatura técnica e na criação de estudos direcionados ao trecho a ser estudado.

FIGURA 5 - EXCERTOS DA OBRA SCHEHERAZADE DE RIMSKY-KORSAKOV

The image shows a musical score for trumpet excerpts from Rimsky-Korsakov's Scheherazade. It is divided into two main sections: 'in B.' and 'in A.'. The 'in B.' section begins with a G major key signature and includes two triplet exercises. The 'in A.' section is more complex, featuring various key signatures (C, D, E-flat) and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score includes multiple staves with intricate rhythmic patterns and articulations.

FONTE: trumpetexcerpts.org

Como já demonstrou que é possível essa conexão em alguns exemplos dados na segunda pergunta, Carlos Domingues (OSP) afirma que “quando você prepara um aluno para investir numa orquestra, você já pensa em toda essa literatura técnica”, a fim de prepará-lo para enfrentar os desafios encontrados nos excertos. Assim ele afirma que:

Não existe a técnica sem a musicalidade, não existe a musicalidade sem a extensão, não existe a extensão sem a força, não existe a força sem a característica do instrumento, a escolha do instrumento que você vai tocar. Tudo depende muito do

estilo, do gênero que você vai buscar. Tudo isso tem uma coisa que se funde à outra. Então os excertos, eles apenas completam, vem assim, brindar toda aquela gama de conhecimentos que foram adquiridos, mas já até, pensado pelo professor, para preparar o aluno para um desses trechos orquestrais.

André Lacerda (OSG) vai além e afirma que essa conexão faz parte de sua prática como profissional. Ele traz à tona um problema que apresenta nas atividades dos seus alunos na cidade de Goiânia: o tempo para o estudo. Pela quantidade de atividades musicais possíveis na cidade, muitos alunos se dividem em lugares distintos, com repertórios variados. Isso faz com que falte tempo para o estudo básico do instrumento, em uma fase em que os alunos estão em formação.

Neste contexto, Lacerda aponta a necessidade de o professor ensinar o aluno desde cedo a organizar seus estudos, tirando da literatura técnica do instrumento, conteúdo a ser fortalecido para a execução dos diversos repertórios executados ao longo de sua semana. Para que isso se torne mais produtivo, Lacerda aponta que quanto mais o aluno conhecer da literatura, mais ferramentas terá para construir uma rotina de estudos que atinja todo o desenvolvimento necessário para o repertório que este aluno terá que executar ao longo das semanas.

### **2.3.2 – PARTE 2 – EXCERTOS NA PRÁTICA PROFISSIONAL**

#### **Pergunta 01 - Como você vê a relação do profissional de orquestra com os excertos orquestrais?**

Marcos Motta (OSESP) expõe que vê a relação do profissional com o excerto como mais intensa. Isso porque o profissional não escolhe o que irá tocar, mas reage a uma programação estabelecida pela orquestra. Além disso, tem que conviver com a constante variação<sup>10</sup> de obras. Dessa maneira, o profissional precisa se programar para que esteja preparando a obra futura enquanto executa outras obras. Para isso, Motta diz condensar exercícios focados nas necessidades do repertório a ser preparado e incorpora em sua rotina de estudos. Motta explica que a dedicação ao preparo dos excertos do trompetista profissional é mais focada. Muitas vezes ele já tocou a obra a ser preparada e por isso vai buscar uma execução melhor ainda do que teve na última vez.

---

<sup>10</sup> Orquestras profissionais costumam tocar um programa distinto por concerto, geralmente composto por algumas obras esteticamente distintas entre si, podendo ter dezenas de concerto ao longo do ano.

FIGURA 6 - EXCERTO DA SINFONIA Nº6 DE GUSTAV MAHLER

Gustav Mahler  
Symphony No. 6 in A Minor

**Trompete I.**

*Allegro energico, ma non troppo.  
Sofzig, aber markig.* I.

FONTE: imslp.org

Nesta mesma ideia, Thiago Araújo (OSTMSP) coloca que o profissional não tem muito tempo para preparar o excerto, devido ao volume de trabalho. Ele cita um exemplo: se o profissional tem que executar a Sexta Sinfonia de Gustav Mahler em uma semana e em uma semana próxima terá que executar uma obra como Sagração da Primavera de Igor Stravinsky, ele não poderá trabalhar as duas em conjunto devido a carga de dificuldade encontrada em ambas as obras. Dessa forma, ele aponta que o profissional terá que buscar estratégias para o preparo de uma obra sem necessariamente ter que praticá-la com o instrumento.

FIGURA 7 - EXCERTO DA OBRA SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE IGOR STRAVINSKY

**TROMBA PICCOLO IN RÉ**

10 1 Cor. Ingl.

FONTE: trumpetexcerpts.org

Mauro Stahl (OFG) evidencia que o profissional, ao se relacionar com o excerto, não o vê como um trecho a ser tocado solo. O profissional tem a maturidade de buscar o contexto em que está inserido o excerto. Stahl pontua que ao se relacionar com os excertos que não são tão conhecidos busca referências sonoras, quando existem gravações. Caso não exista, ele vai buscar conhecer as partes de todo o naipe, reconhecendo as dificuldades encontradas nas partes. Ele ressalta que muitas vezes vai descobrindo os problemas durante os ensaios e vai se adaptando, sendo esta uma particularidade do profissional ao se relacionar com os excertos.

Expondo a relação do profissional, no que diz respeito ao excerto orquestral, Carlos Domingues (OSP) diz:

Na realidade, isso aí eu vejo como uma relação de obrigação. Porque você tem que conhecer o material com que você trabalha e ganha seu pão. Então você tem que ter uma obrigação mil vezes maior do que o aluno. Você já tem que estar atento à literatura, se você nem conhece a literatura, se é uma novidade pra você, você precisa buscar esse conhecimento. E dentro das suas necessidades, como cada um tem a sua, suprir com estudos, com exercícios, com preparo de calistenia, de flexibilidade, de articulação, de gravação, de agudo, de tonalidade, cada um vai encontrar a sua necessidade para fazer com que aqueles excertos funcionem.

Domingues aponta também que ao executar uma obra na orquestra existe a questão de se estar tocando em um naipe, com outros trompetistas:

Então você tem a peculiaridade de trabalhar em equipe, de ser generoso, de ter uma sonoridade, de buscar uma sonoridade, seja a que você tiver, sonoridade do conjunto, e de buscar resolver o teu problema e ir auxiliando os demais integrantes do naipe para que eles não tenham problema. Então assim, é um trabalho bastante específico.

Já André Lacerda busca trazer um outro olhar sobre a relação do profissional com o excerto, sobretudo nas orquestras brasileiras. Segundo Lacerda, dependendo da orquestra em que o músico atue, encontrará níveis de cobrança diferentes. Isso não deve influenciar na preparação do músico, nem na maneira com que ele se relaciona com os excertos a serem trabalhados, mas sim na maneira com que o trompetista reagirá ao longo do trabalho.

Segundo ele, na maioria das orquestras os maestros não interferirão na maneira que o músico preparou a obra, desde que bem-preparada. Desta forma, Lacerda nos traz outra

característica inerente ao trabalho do trompetista na orquestra: a execução sob a liderança de um regente, o que não existe quando se é estudante em preparação para ingresso na orquestra. Isso nos leva a próxima pergunta desta parte.

**Pergunta 02 - Existe diferença entre a maneira com que um estudante se relaciona com o excerto e a maneira como um profissional se relaciona?**

Thiago Araújo (OSTMSP) segue explorando a questão do tempo disponível para o preparo. Segundo ele, o estudante possui mais tempo para preparar os excertos que necessita, enquanto o profissional tem que prepará-los em menos tempo, como evidenciou na pergunta anterior. Porém, Araújo aponta que o profissional é mais efetivo neste preparo, atuando de forma mais “*inteligente*”. Para ele, isso se dá pela experiência obtida pelo profissional ao longo de sua formação. Ele aponta que quanto mais obras o aluno conhecer ao longo de seus estudos, mais facilidades terá quando profissional. Assim, Araújo levanta a importância de se ter bons trabalhos com orquestras jovens. Finalmente ele resume a diferença entre o profissional e o estudante em dois pontos: o tempo e a maturidade.

No mesmo sentido, André Lacerda (OSG) aponta a maturidade como a diferença principal entre o estudante e o profissional, quando se relaciona com o excerto orquestral. Ele aponta que ao profissional cabe resolver os problemas e entender os processos necessários para executar as obras da melhor forma. Já enquanto estudante, o trompetista muitas vezes dedica muito tempo ao preparo de excertos, sob a supervisão e direcionamento de um professor, sem a cobrança de ter uma execução completa da obra em tempo determinado.

Lacerda prossegue salientando que o profissional tem de possuir a maturidade para entender quais as estratégias serão necessárias para a realização de um concerto. Ele cita o exemplo do solo presente na obra *Petrushka* de Igor Stravinsky. O profissional precisa lidar com toda a obra e não apenas com o solo mais conhecido. Será necessária uma autoanálise para entender como superar toda a obra e conseguir um bom desempenho no solo. Nesse contexto, o profissional tem essa maturidade ou a experiência para resolver esses desafios sozinho, enquanto muitas vezes o estudante conta com o apoio de um orientador, sendo essa a diferença principal apontada por Lacerda.

FIGURA 8 - EXCERTO DA OBRA PETRUSHKA DE IGOR STRAVINSKY, VERSÃO 1947

The image shows a musical score for trumpet excerpts from Igor Stravinsky's Petruska. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 118. The score includes the following markings and dynamics:

- Measure 134: 'Solo', 'in Bb', 'senza sord. *mf*', 'Allegro, ♩=118', 'Solo', '3', '*mf*'.
- Measure 135: '*p*'.
- Measure 136: '*p*'.
- Measure 137: '*mf*'.
- Measure 138: '*mf*'.

The score consists of five staves of music, with measures 134 through 138 clearly marked. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

FONTE: trumpetexcerpts.org

Sobre esta experiência necessária ao músico profissional, Marcos Motta (OESP) também pondera ser a diferença que distingue o profissional do estudante. Ele fala acerca do estudante trabalhar com excertos isolados, assim como outros entrevistados, e traz exemplos de obras onde é necessário um preparo mais profundo por parte do profissional para que consiga desempenhar em nível desejado, técnico e fisicamente, para que tenha liberdade para atuar musicalmente.

Motta ainda pontua que dentre os desafios do músico profissional estão: o entendimento e dosagem da energia necessárias para execução de determinados excertos de obras sinfônicas; a sonoridade a ser imposta dentro da orquestra, devido ao seu tamanho e a depender da sala de concerto em que se está atuando; o tempo de antecedência necessário para a preparação de obras, principalmente as de longa duração. Esses desafios não aparecem ao estudante pois na maioria das vezes ele prepara excertos isolados dentre as obras musicais.

Seguindo esta ideia, Mauro Stahl (OFG) concorda que a diferença está no fato do estudante geralmente focar em alguns trechos das obras, sem se preocupar com detalhes, enquanto o profissional necessita se concentrar em mais pontos para sua execução. Ele cita a questão da orquestração, quem toca antes de você ou quem toca junto com você são preocupações necessárias ao profissional, durante a execução de uma obra. Além disso, cita a

questão do papel do regente, presente no trabalho da orquestra profissional, e que não estará presente em muitos momentos de estudante.

Apontando a responsabilidade como a diferença crucial entre o excerto preparado por um estudante e o preparo de um profissional, Carlos Domingues (OSP) explica que o profissional tem a obrigação de deixar o excerto pronto para seu trabalho, enquanto o estudante está em processo de descoberta do excerto. Nesse processo, para “*o aluno muitas vezes é um desafio tentar conseguir vencer o excerto.*”

Domingues continua fazendo uma crítica ao processo das audições para orquestra:

Eu sou bastante crítico com essa relação de como são executados esses concursos. Porque muitas vezes o tempo de preparo e o tempo de execução são muito curtos. Não na questão do preparo, mas sim na apresentação. São muito curtos entre uma obra e outra, de estilos diferentes e de instrumentos diferentes, que exigem preparos diferentes. Vamos supor, quando nós vamos fazer um oratório de Natal, um Bach, usando o piccolo. Você se prepara com o piccolo anteriormente, com o prazo e tempo, e você vai executar naquela hora somente o piccolo. Você não vai sair daquele piccolo e de repente pegar um trompete para fazer um solo do Zarathustra ou fazer um Petrushka. Não vai, eles são diferentes.

Entendendo que este processo é igual para todos, Domingues expõe que o trompetista participante de uma audição conhece este processo e precisará se preparar para essas particulares trocas de instrumentos e estilos musicais, sendo esse o maior desafio de uma audição. Para ele, o profissional enfrenta este desafio de forma amortizada devido a distribuição dos programas de uma orquestra, sendo raros os momentos em que se necessita mudar de estilos ou instrumentos em um mesmo programa.

### **2.3.3 – PARTE 3 – ESTRATÉGIAS NO PREPARO DOS EXCERTOS**

**Pergunta 01 – Quais estratégias você utiliza ao se preparar para a execução de uma obra com a orquestra?**

Embora seja tema desta terceira parte da entrevista, os entrevistados apontaram estratégias de preparação dos excertos ao longo de toda entrevista. Conforme apontavam a maneira que ensinam seus alunos ou ainda as diferenças que eles enxergam quanto ao

relacionamento dos alunos e dos profissionais com a matéria, as suas táticas surgiam de forma natural. Por este motivo, nesta parte faremos um levantamento destas citações ao longo da entrevista, dividindo por entrevistado.

#### A. Marcos Motta (OSESP):

... aí você começa a praticar e parece que não vai dar. Mas por que parece que não vai dar? Porque precisa de dias, as vezes semanas, para você ir se habituando e criando a sensação de como você sofre em cada passagem. O quanto, entre aspas, de energia você usa. E nos primeiros contatos, a gente usa demais. Então, você começa a usar demais o que precisa. Aí vai passando os dias e você começa a regular isso aí. E aí, passam duas semanas depois, você já está mais confortável tocando. E assim, se você continuar, enfim, com uma prática inteligente, você vai ver que, de repente, depois de um mês, você já está tocando aquilo com muito mais conforto.

Uma questão importante, apontada por Marcos Motta, é a antecedência no preparo das obras a serem executadas. Ele coloca que é necessário um tempo para que o músico se acostume com as exigências de cada obra. Com este tempo, o corpo tem o necessário para se adaptar e o músico pode preparar a obra com as estratégias adotadas.

Marcos Motta aponta como sua primeira estratégia de preparo o ouvir. Ele levanta a ideia de que é preciso ouvir toda a obra para que se entenda o contexto musical e seu caráter para que, ao executar os trechos, já se imprima neles esses atributos. Motta aponta esta primeira estratégia como crucial para o entendimento da obra como um todo. Ele coloca que vai buscar a partitura completa da obra para que, enquanto a escuta, entenda o contexto que a parte que ele executará está inserida na orquestração.

Em cada trecho orquestral que a gente vai estudar, se a gente tem dificuldade em alguma coisa, que a gente faça exercícios, crie coisas que auxiliem a nos dar uma técnica mais segura, pra gente executar aquele determinado trecho. Mas, sobretudo, eu acho que a questão é ouvir as obras inteiras.

Seguindo, Motta coloca que é preciso resolver os trechos que o trompetista encontre dificuldades, observando-os isoladamente. Problemas de “*extensão, de longevidade, frase muito grande, de resistência, de controle de pianíssimo, você tem que trabalhar separadamente*”. Nessa fase, Motta busca também desenvolver a sonoridade que ele quer utilizar na obra. Para isso, vai intensificar a preparação da sua parte física algumas semanas antes, a fim de fortalecer técnicas que serão utilizadas na obra e atingir a sonoridade desejada com maior conforto possível.

Depois de resolver essas dificuldades, o músico deve juntar aos trechos que não teve problemas e começar a entender a obra como um todo. Como característica do naipe de trompete, as pausas estão muito presentes nos excertos orquestrais. Para Motta é preciso que o trompetista entenda como seu corpo reage ao tocar a obra, inclusive com as pausas. Para isso, ele cita que as vezes, com o auxílio de uma gravação e fones de ouvido, executa a obra toda, contando as pausas.

Outra estratégia utilizada por Motta é a repetição. Ele coloca que muitos trompetistas adotam essa tática, buscando a execução sem erros, fazendo por exemplo “*dez vezes sem errar*”. Ele, porém, a utiliza de forma diferente. Motta coloca que ao repetir, está entendendo o que não fazer. A repetição, para ele, irá evidenciar e antecipar os possíveis problemas técnicos que poderá ter ao tocar aquele trecho. Por isso, Motta coloca que ao repetir muitas vezes determinados trechos, “*eu estou me ensinando como tocar aquele trecho*”.

Mais uma estratégia utilizada por Marcos Motta consiste no entendimento dos termos presentes na parte que executará. Para isso ele busca traduzir todos os termos que desconhece nas partituras aponta que isso é necessário para que a execução seja o mais próximo do desejo do compositor.

Após todo este preparo, ao chegar na semana de execução da obra, Motta aponta que chega a hora de “*tirar o pé*”. Ele coloca que nessa fase, o músico precisa canalizar toda a energia para o concerto. Por isso, deve se preocupar em não se desgastar demais ao longo da semana e dos ensaios, para que ao chegar no concerto, esteja com o seu corpo e sua mente descansados.

Com esta preparação, Motta aponta que o trompetista deverá chegar à semana de ensaios e concerto seguro do que irá tocar, sabendo “*tudo que você quer tocar da forma que você quer tocar*.” Assim, o músico terá a segurança necessária para uma execução sem dificuldades e sem medo.

## B. Thiago Araújo (OSTMSP):

Bom, hoje a gente tem o luxo de ter gravação. O professor Gilberto contava que na época dele era zero gravação. Então hoje é procurar ouvir o máximo de gravações. Você tendo tempo para isso, estudar muito lento as coisas. Eu acho que estudar muito lento e acelerando aos poucos. Isso em termos de resistência me ajuda, em termos técnicos também. Algumas coisas são muito rápidas e tudo mais.

Com essa afirmação Thiago Araújo inicia sua resposta apontando duas estratégias que utiliza ao iniciar a preparação de um excerto. Assim como Marcos Motta (OSESF), ele aponta a audição de gravações da obra a ser trabalhada como a primeira estratégia. Coloca a facilidade encontrada nessa época para o acesso à diversas gravações das obras.

A outra estratégia apontada por Araújo é estudar o excerto de forma lenta. Ele coloca que se deve estudar lento e acelerar aos poucos, colocando que isso ajuda a aumentar a resistência para executar o excerto estudado.

Araújo prossegue trazendo uma nova estratégia que ele utiliza: estudar somente com o ar (soprando dentro do instrumento). Após ter dominado a posição dos pistões, estudar somente com o ar. Araújo aponta que umas das primeiras dificuldades que a gente enquanto trompetista encontra é a irregularidade no ar, sendo uma preocupação que surge no meio da execução. Por isso, ele aponta que estuda dessa maneira (somente com o ar) como uma maneira de se antecipar a esse problema.

Assim, Thiago Araújo termina apontando que resume sua preparação nessas três estratégias apontadas, afirmando que o resultado é que o cérebro estará tão confiante que dificilmente se desestabiliza nos momentos tensos como uma audição, concerto ou ensaio, *“você plantou tão bem que dificilmente você vai capotar, digamos assim.”*

## C. Mauro Stahl (OFG):

Mauro Stahl começa seguindo na mesma linha de Marcos Motta (OSESF) e Thiago Araújo (OSTMSP) e expõe que o ouvir gravações das obras é sua primeira estratégia no preparo. Ele cita, porém, algumas particularidades em sua “escuta”. Ao iniciar o estudo, ele confronta as partes de todo o naipe a fim de entender o funcionamento de cada voz. Seguindo,

ele inicia a audição das gravações com a partitura da obra em mãos, buscando entender a orquestração e o contexto que sua parte estará.

Stahl aponta que busca realizar uma audição atenta e detalhada das obras, procurando o entendimento e domínio da sua parte, evitando uma escuta desatenta e sem maiores objetivos. Ele pontua que vê muitos dos alunos que acompanha realizarem uma escuta infrutífera, passando pelos problemas, sem resolvê-los, antes de seguir com a preparação. Ele aponta que é possível a resolução de problemas nessa primeira etapa.

Seguindo, Stahl traz a estratégia de estudar com o ar e dedilhando, assim como Thiago Araújo (OSTMSP), dependendo da dificuldade do excerto da obra. Também levanta a possibilidade de se estudar determinados excertos cantando, repetindo várias vezes para fixar o trecho.

Outra estratégia levantada por Stahl, é a execução de determinados trechos, variando os tons até chegar na tonalidade na qual está escrito. Essa estratégia leva a outra que é a utilização de trompetes em outras afinações para a execução dos trechos em tonalidades e digitações mais fáceis e efetivas.

Stahl aponta que também busca executar as obras na dinâmica que tocará na orquestra. Ele aponta a diferença de exigência na musculatura quando se está praticando em um quarto ou sala menores e quando se está em meio a orquestra na sala de concerto. Para esse desenvolvimento ele busca praticar em salas maiores ou na própria sala em que executará a obra.

Por último, Stahl traz que busca fazer a conexão das técnicas que utilizará nas obras com a literatura do instrumento, buscando fortalecer o que for necessário com antecedência, através de exercícios técnicos.

#### D. Carlos Domingues (OSP):

Carlos Domingues aponta uma diferença no trabalho de preparação de uma obra que ele já conhece e uma obra que ainda não conhece.

Com a obra que ele já tenha tocado, ele faz um trabalho de resgate da leitura musical, do dedilhado ou digitação, das articulações presentes na obra e ainda do instrumento a ser utilizado. Dependendo do conteúdo presente ali, faz um levantamento das deficiências técnicas

que ele possui e busca saná-las com o apoio da literatura, a fim de estar preparado para a execução da obra no primeiro ensaio da orquestra. Dessa forma, ele busca dominar “*os intervalos, a forma de articular, um pensamento, vamos dizer assim, que seja coerente com o estilo da obra. Então essa é a forma que eu faria com a obra que eu já conheço.*”

Com relação a obras que ele ainda não tocou ou conhece, Domingues traz como estratégia inicial a escuta de gravações de qualidade. Na parte técnica ele aponta similaridades à forma que preparou a obra conhecida e segue trazendo as seguintes estratégias:

...tentaria entender como o naipe também está pensando nisso, trocar algumas ideias com o naipe para ver como ele está pensando, com relação à execução, na escolha de instrumentos, na escolha de bocais, tudo mais, para eu poder começar a me preparar. E é lógico, claro, quando você se senta no primeiro ensaio, você já vê quais são as características, as dificuldades, daí você te direciona para aquela visão do conjunto.

#### E. André Lacerda (OSG):

Diferente dos outros entrevistados, Lacerda levanta uma característica presente no trabalho profissional em uma orquestra sinfônica estável, trazendo uma outra visão na estratégia de preparo.

Lacerda separa a preparação em dois tempos: o presente e o futuro. O presente é o repertório que está executando na semana de ensaios e concertos. O futuro são as obras que terá que preparar para as próximas semanas de trabalho. Lacerda aponta que isso ocorre para ele por uma característica do naipe onde ele atua tocando em diferentes posições, acarretando uma jornada maior de trabalho.

Por essa característica, é necessária uma organização bem delineada para o preparo de obras futuras, enquanto necessita se programar para os ensaios e concertos da semana. Ele lembra que precisa se levar em conta a rotina de ensaios e o repertório a ser executado naquela semana, lembrando de questões já citadas por outros entrevistados, como a resistência para a execução das obras por vários dias.

Após essas observações, Lacerda aponta que busca duas estratégias a longo prazo para a sua preparação. A primeira diz respeito ao instrumento de trabalho. Ele cita que procura sempre manter instrumentos que facilitem seu desempenho, demonstrando que isso o leva a uma constante troca de instrumentos.

A segunda estratégia é a de se manter sempre saudável. Ele coloca que procura manter uma rotina de exercícios, uma boa hidratação e uma alimentação saudável para que preserve seu corpo e mente sãs, demonstrando que isso interfere na maneira com que ele desempenha suas funções.

## **02 – Quais as diferenças entre o preparo dos excertos para a execução de uma obra e o preparo de excertos para uma audição?**

Sobre isso, Thiago Araújo (OSTMSP) afirma que a diferença está na definição da função e conhecimento da característica da orquestra em que o profissional está, enquanto que ao se preparar para uma audição esse conhecimento não existe e o instrumentista deve buscar entender qual a vaga que ele está se candidatando e, quando possível, entender a sonoridade da orquestra.

Já Carlos Domingues (OSP) inicia sua resposta tecendo uma crítica à maneira com que são realizadas as audições para a orquestra. Ele aponta que não considera plausível a variação de estilos e instrumentos em tão curto espaço de tempo, como acontece na audição. Ele exemplifica:

Vamos supor, quando nós vamos fazer um oratório de Natal, um Bach, usando o piccolo. Você se prepara com o piccolo anteriormente, com o prazo e tempo, e você vai executar naquela hora somente o piccolo. Você não vai sair daquele piccolo e de repente pegar um trompete para fazer um solo do Zarathustra ou fazer um Petrushka. Não vai, eles são diferentes.

Domingues continua expressando que apesar de sua crítica, ele entende que o instrumentista sabe dessa particularidade da audição e que todos os candidatos estarão na mesma situação. Dessa forma, o músico deve se preparar para isso, buscando ser eficiente e eficaz naquilo que tenha mais afinidade.

Essa característica de grande variação de estilos e instrumentos também é levantada por Mauro Stahl (OFG). Ele aponta a questão da quantidade de obras a serem trabalhadas para uma audição, enquanto que em uma execução com a orquestra será bem menor a quantidade. Com isso, em uma audição, a mudança de estilo e muitas vezes de instrumentos é muito mais rápida do que em um concerto.

Outra diferença trazida por Stahl é a questão psicológica. Ele coloca que na orquestra você está em um ambiente conhecido, com seus colegas de trabalho e que a cobrança vem geralmente de querer fazer o melhor. Já em uma audição existe a pressão de se estar sendo avaliado, o que pode deixar o músico travado, exigindo uma preparação diferente.

Trazendo à tona essa questão da pressão psicológica presente na audição, André Lacerda (OSG) expõe que na execução com a orquestra geralmente o músico se sente livre para arriscar mais do que em uma audição. Na orquestra o instrumentista terá a presença dos outros instrumentos, o que gera uma “cama” harmônica. Já na audição terá que tocar solo, sendo está uma grande diferença para a parte psicológica do músico.

Lacerda ainda coloca que muitas vezes o erro em uma execução com a orquestra pode ser relevado pois o trecho que o músico terá que tocar acontece depois um tempo longo de música. Já em uma audição, esse mesmo erro não é tolerado quando se executa o trecho diretamente. A mesma coisa ocorre quando se pensa nas dinâmicas. Muitas vezes a dinâmica da execução não será aceita na audição.

Com isso, Lacerda aponta que, por tudo isso somado a questão de estar sendo avaliado, para ele estar na orquestra é muito prazeroso e na audição não é.

### 3 – DA INSPIRAÇÃO AOS DADOS

Ao iniciar esta jornada pela pesquisa acadêmica, tinha em mente compreender a utilização do trompete a rotores dentro de um naipe em uma orquestra. A ideia era buscar junto à profissionais como eles utilizavam este instrumento dentro das diversas obras do repertório orquestral, levantando suas motivações para esta utilização, bem como fundamentar essa utilização com entrevistas com regentes e outros músicos.

Aqui, cabe entender que a “família” do trompete é composta por vários tipos de trompetes, que se tornaram ferramentas para o trompetista, principalmente o que atua em uma orquestra. Eu mesmo possuo hoje oito trompetes diferentes que utilizo em momentos específicos, dependendo das obras e a busca pela excelência em sua execução.

FIGURA 9 – EQUIPAMENTO PESSOAL



O trompete a rotores sempre despertou meu interesse pela característica sonora que apresenta e a aparente facilidade que isso proporciona à execução de determinados repertórios, sobretudo àqueles em que o trompete atua como reforço da harmonia, não se apresentando predominantemente como solista.

Assim a motivação para minha pesquisa vem da prática profissional como trompetista de orquestra e dos desafios encontrados na lida com o repertório orquestral. Ao longo de minha formação, desde o conservatório de música até a universidade, passando por aulas particulares e festivais, obtive acesso a grande volume de informações relacionadas aos excertos orquestrais e seu preparo.

Estas informações foram passadas, na maior parte, de maneira oral e empírica. Os professores trazem suas experiências profissionais e repassam aos alunos ao avaliarem sua performance do repertório. As estratégias desenvolvidas ao longo da formação e atuação profissional destes professores é passado aos estudantes caso a caso, excerto a excerto. Caso esse estudante se profissionalize provavelmente reproduzirá esse sistema de ensino posteriormente.

Nesse sentido, minha própria experiência profissional motivou a indagação acerca do tema excerto orquestral. Atualmente atuando na Orquestra sinfônica do Paraná, completei em 2022 dez anos de profissionalização em orquestra sinfônica. Iniciei minha caminhada profissional na Orquestra sinfônica de Ribeirão Preto, recém-saído do Conservatório de Tatuí, sem nenhuma experiência profissional em Orquestras.

Neste ponto, pude perceber a diferença de atuação como estudante, mesmo que com experiências de qualidade, para a atuação na rotina de uma orquestra profissional. Em minha experiência no conservatório tive uma atuação constante na vida orquestral através da Banda sinfônica do conservatório de Tatuí, que matinha uma rotina profissional mesmo para os estudantes. Porém, no quesito repertório, estava longe das obras que encontraria na programação da orquestra.

Em outro campo, me encontro agora também no papel de formador e orientador de estudantes de trompete e outros instrumentos, com anseios de buscar uma vida orquestral e que buscam orientação para o preparo para provas e audições, bem como para uma atividade profissional na orquestra.

Com essas duas áreas em mente, a indagação acerca da importância da inclusão do estudo dos excertos orquestrais serviu de impulso para o desenvolvimento da pesquisa, entendendo que o que buscava era mais amplo e complexo, englobando sim a utilização de trompetes diferentes, mas não sendo este o objetivo principal da minha pesquisa.

Com isso em mente, decidi iniciar a pesquisa buscando compreender o estado da arte da pesquisa sobre o tema excerto orquestral. Dessa forma buscava entender se o conhecimento que recebi enquanto estudante estava sendo registrado e teorizado dentro da academia. Então busquei por pesquisas mais globais sobre o tema e posteriormente foquei em pesquisas mais direcionadas ao meu instrumento.

Neste contexto, enquanto realizava a leitura do amplo material levantado para o embasamento da pesquisa, me deparei com as ideias de Harald Jorgensen e sua utilização por músicos ao preparar uma obra musical. Ele trabalha com a ideia da utilização de estratégias no preparo de uma obra musical.

Em seu livro *Teaching about practising*<sup>11</sup> de 2015, o autor aborda seis estudos realizados no Centro de Excelência em Educação de Performance Musical (CEMPE) da Academia Norueguesa de Música (NMH). Ele pontua uma pesquisa realizada nesta instituição em que 40% dos alunos apontaram não ter recebido orientação de seus professores acerca de como praticar (JORGENSEN, 2015, P. 3).

Ao me deparar com a pesquisa e informações do professor Jorgensen, através de seus escritos, mas também por outros trabalhos que abordam as estratégias de preparação, encontrei um caminho que me pareceu vir de frente as minhas indagações acerca das estratégias que aprendi ao longo de minha formação e como essa informação é repassada e ensinada aos alunos.

Dessa maneira, iniciei o trabalho através de um levantamento bibliográfico, onde procurei observar o estado da arte das pesquisas sobre o preparo dos excertos orquestrais. Com um amplo levantamento de obras que envolviam esta matéria, comecei a selecionar os trabalhos que mais se identificavam com a minha procura.

Nessa etapa, levantei um bom número de trabalhos que se relacionavam ao tema por mim proposto. Pude perceber que uma maioria se concentrava em discutir excertos específicos de algum instrumento ou um pequeno número de excertos relacionados a audições para orquestra. Havia ainda trabalhos que discutem características presentes nos excertos de determinado instrumento, dentro da obra de certos compositores, levantando possibilidades interpretativas na obra deste compositor.

Estes trabalhos se mostraram relevantes, cada qual em seu campo, servindo para guiar as próximas gerações na preparação destes materiais pesquisados. Neles pode-se ter bons rumos na busca de uma boa interpretação, bem como excelentes caminhos técnicos para uma abordagem mais eficaz e produtiva.

---

<sup>11</sup> Em tradução livre: Ensinando sobre praticar

Para minha pesquisa, a maior contribuição obtida destes trabalhos foram inúmeras fontes de bibliografia que dialogavam com minhas ideias e muitas vezes mostravam caminhos novos e alternativos com novas interações com meu tema.

Prosseguindo com o levantamento, cheguei as pesquisas que se relacionavam com o meu instrumento, o trompete. Nesta fase me deparei principalmente com discussões técnicas e interpretativas, relacionadas a excertos, audições e repertório do trompete.

Em alguns destes trabalhos pude encontrar discussões acerca de estratégias para o preparo daquele material proposto, porém não constatei ideias que se propusessem a sua aplicação de forma geral, contemplando amplamente o trabalho orquestral. Além disso, aqueles que versavam acerca de preparo de excertos, focam em sua maioria na preparação de trechos para uma audição ou ainda algum solo tradicional do instrumento.

Dessa forma, após a observação desses dois campos, compreendi a necessidade de buscar informações acerca de uma relação diferente com os excertos orquestrais. Com uma mudança no foco, me propus a entender as diferenças da relação do músico com os excertos antes e após sua profissionalização. Ou seja, não mais apenas a preparação do excerto para uma audição ou aula de instrumento, mas também o trabalho da obra para uma execução completa, em uma orquestra.

Essa diferença pôde não parecer grande em um primeiro momento, mas o que se constatou é que há muita diferença, principalmente com relação as estratégias necessárias para uma preparação profissional e autorregulada.

Ao buscar nos materiais acadêmicos informações acerca dessa preparação, percebi que pouco se observou deste tema, ficando muito do que se sabe sobre isso no campo da tradição oral. Ficou evidente que não há uma sistematização das estratégias utilizadas pelos profissionais. Os professores vão repassando suas experiências como profissionais de orquestra aos seus alunos aspirantes e esses continuam o ciclo ao, porventura, se tornarem professores.

É verdade que existem alguns livros que se propõem a apresentar estratégias de preparo de excertos pedidos em audições. Mas nenhum desses apresenta um caminho seguido por profissionais durante os anos de trabalho em uma orquestra sinfônica.

Finalmente compreendi a necessidade de se falar sobre essa prática que vem sendo construída a muitos anos por grandes trompetistas presentes nas orquestras pelo mundo e que

espalharam suas ideias através de seus alunos que se tornavam melhores profissionais e professores.

Após essa compreensão, descrita no primeiro capítulo deste trabalho, uni as informações obtidas em meu levantamento bibliográfico ao fundamento das ideias do professor Jorgensen a respeito da prática e suas estratégias. Dessa forma, partindo de minha própria experiência, busquei junto aos profissionais de orquestra levantar as suas ideias acerca deste tema.

Essas ideias, presentes no segundo capítulo deste trabalho, vieram de encontro as minhas expectativas, evidenciando caminhos convergentes entre os entrevistados, mesmo vindos de gerações e formações em lugares distintos, e diferenças de estratégias, revelando uma pluralidade nos rumos do preparo artístico e como a individualidade faz parte deste trabalho.

Esta individualidade expõe uma necessidade inerente ao músico enquanto se profissionaliza, se afastando das suas referências que por vezes o orienta de forma constante: a da autorregulação da aprendizagem. Veloso & Araújo (2019) nos aponta que:

No âmbito educacional, a “autorregulação da aprendizagem” diz respeito a um conjunto de mecanismos que as pessoas usam para dirigir o próprio desenvolvimento, a partir do delineamento de objetivos e diretrizes de estudo, atentando para o gerenciamento do próprio progresso e utilizando estratégias de planejamento, monitoramento e avaliação dos pensamentos, sentimentos e ações, visando à realização de mudanças auto direcionadas. (VELOSO & ARAÚJO, 2019, P. 134)

Os autores continuam demonstrando que um estudo autorregulado inclui:

... dentre outros aspectos, a planificação das tarefas, o estabelecimento de metas, o delineamento de estratégias, o automonitoramento, o julgamento pessoal dos desempenhos e fatores motivacionais, como as “crenças de autoeficácia”, compreendidas como a percepção pessoal em relação à própria inteligência, as habilidades, os conhecimentos e os recursos que se dispõe para a realização de determinada tarefa. (VELOSO & ARAÚJO, 2019, P. 134)

Com este conceito, podemos ver como a prática profissional dos músicos deve tornar-se autorregulada conforme este músico se profissionaliza. Nas entrevistas com os diversos profissionais, encontramos muitas das práticas descritas pelos autores, enquanto os profissionais descrevem seu trabalho de preparação dos materiais.

Este conceito da autorregulação somou-se aos conceitos apontados por Harald Jorgensen para delinear os caminhos seguidos pelos músicos profissionais de orquestras quando se deparam com o preparo da matéria prima de seu trabalho: os excertos orquestrais.

Assim, avancei com a busca de entender e registrar como profissionais organizam seu preparo para a atuação nas orquestras e como se relacionam com os excertos orquestrais, bem como se enxergam diferenças entre como este material é abordado em fases de aprendizado enquanto estudante.

Na tabela abaixo estão as estratégias apontadas por cada instrumentista quando se preparam para a execução de uma obra na orquestra:

ESTRATÉGIAS PARA O PREPARO DE EXCERTOS	
MÚSICO	ESTRATÉGIA
Marcos Motta	1 - Ouvir toda a obra para entender o contexto musical e o seu caráter. 2 - Estudar as técnicas necessárias para a execução da obra separadamente para fortalecê-las e buscar a sonoridade desejada a obra. 3 - Juntas os trechos estudados com o restante da obra. 4 - Repetir muitas vezes os trechos da obra. 5 - Traduzir e compreender os termos presentes na partitura.
Thiago Araújo	1 - Ouvir a obra. 2 - Estudar a obra de forma lenta, acelerando aos poucos. 3 - Estudar somente com o ar (soprando dentro do instrumento).
Mauro Sthal	1 - Ouvir a obra com a partitura em mãos. 2 - Estudar com o ar e dedilhando. 3 - Estudar cantando para fixar o trecho. 4 - Variar os tons de cada trecho até chegar na tonalidade original. 5 - Utilização de trompetes em outras afinações. 6 - Execução da obra na dinâmica que tocará na orquestra. 7 - Fortalecer as técnicas necessárias através da literatura do instrumento.
Carlos Domingues	1 - Ouvir a obra. 2 - Entender as dificuldades técnicas e saná-las através da literatura do instrumento. 3 - Escolher o instrumento mais adequado a execução da obra.
André Lacerda	1 - Escolher instrumentos que facilitem a execução das obras 2 - Se manter sempre saudável.

TABELA 9 – ESTRATÉGIAS DE PREPARO DOS EXCERTOS

Após este levantamento através das entrevistas, ficou constatado que todos os entrevistados enxergam a importância do estudo dos excertos orquestrais nas fases de formação dos jovens instrumentistas aspirantes ao trabalho orquestral. Alguns deles apontam ainda a ausência destes conteúdos nos centros de formação musical.

Também ficou evidente que todos enxergam diferenças na maneira com que um aluno se relaciona com os excertos e como um profissional se relaciona. As principais diferenças passam pelo fator tempo e experiência.

Com relação ao tempo, vimos que na fase de estudante, o músico se relaciona com os mesmos materiais por um período mais longo, sendo muitas vezes com trechos musicais mais curtos, principalmente focados nas audições. Estes excertos são praticados entre uma audição e outra, muitas vezes orientados por diversas vezes e por diferentes professores.

Na fase profissional, o tempo de relação com o material a ser executado é bem menor à medida que o músico reage a programação da orquestra, mudando rapidamente os programas a serem executados, além de ter que trabalhar a obra por completo.

A experiência traz maior agilidade ao músico profissional que com os anos de trabalho na orquestra entende melhor as dificuldades das obras e como precisa reagir aos desafios apresentados. Isto torna o tempo de preparação mais ágil com estratégias mais assertivas.

Já o estudante, em muitos casos, ainda está em um caminho de busca pelo autoconhecimento e ainda não alcançou a independência para solucionar seus próprios dilemas técnicos necessários para a execução das obras. Isso torna o tempo de amadurecimento dos excertos mais longo.

Dessa forma, podemos ver o quanto o trabalho do músico ao se profissionalizar se torna cada vez mais autorregulado, na medida em que ele necessita resolver problemas com menor espaço temporal e com maior volume de conteúdo.

Assim, cabe dizer da importância que se tem as estratégias adotadas pelos profissionais para que obtenha bons resultados no seu trabalho orquestral. Estas estratégias nascem a partir da independência do profissional, expondo a diferença da fase de formação, quando se tem o acompanhamento de um professor que direciona o estudo e as estratégias, muitas vezes não levando o aluno até esta independência.

O profissional necessita reconhecer seus pontos fortes e suas fraquezas, extraído dos materiais a serem trabalhados as necessidades de fortalecimento para que obtenha os resultados que deseja. Dessa forma ele pode organizar sua preparação e montar as estratégias que o levarão ao desempenho artístico almejado.

Finalmente podemos compreender que à medida que trompetista avança na busca de um posto de trabalho em uma orquestra, este se separa de seus orientadores e necessita criar uma autonomia em sua preparação e execução dos excertos orquestrais. Para este músico, o autoconhecimento e a obtenção de um caminho estratégico eficaz é de suma importância e diretamente ligada à qualidade profissional que ele terá.

Também fica evidente que todos os profissionais que atuam como pedagogos entendem as diferenças da relação com os excertos orquestrais nas fases distintas do músico e como é importante um ensino que leve o instrumentista a esta autorregulação da aprendizagem, buscando sempre um autoconhecimento e estratégias eficazes para a solução dos desafios encontrados no trabalho orquestral.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após a realização desta pesquisa, ficou evidente que o tema excertos orquestrais ainda é pouco abordado no meio acadêmico e que o foco dado ao tema até este tempo é restrito aos mesmos objetivos, sendo geralmente o preparo de um excerto específico ou um conjunto de trechos menores para uma audição.

Percebeu-se que há diferenças entre o trabalho com os excertos durante a formação de um instrumentista para quando este se profissionaliza e que as estratégias adotadas pelos profissionais é campo inexplorado e de suma importância para gerações futuras.

Ficou clara a necessidade de um preparo mais concreto e eficaz do estudante para enfrentar os desafios profissionais, devendo este alcançar a autonomia na aprendizagem e uma preparação autorregulada.

Desta forma, o presente trabalho abre caminho para um aprofundamento no registro destas estratégias utilizadas por profissionais, passadas por eles para seus alunos, bem como o entendimento de o quanto estas são eficazes no trabalho na orquestra, podendo ainda explorar sua utilização prática.

O presente trabalho teve por objetivo abordar o objeto da pesquisa no campo educacional, mas também no âmbito profissional.

## REFERÊNCIAS

ALBINO, César; LIMA, Sonia Regina Albano de. A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical. *Revista Música Hodie*, [S. l.], v. 9, n. 2, 2010. DOI: 10.5216/mh.v9i2.11251. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/11251>. Acesso em: 18 out. 2021.

BAPTISTA, Paulo Cesar. *Metodologia de estudo para trompete*. 2010. Dissertação (Mestrado, musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BONI, Valdete; QUARESMA, Silvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. (“Resumo 02 Aprendendo a Entrevistar - 436 Palavras | Trabalhosfeitos”) *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Vol. 2, nº1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>. Acesso em: 09/03/2023

BUENO, Ivan Lopes. *Programa progressivo para prática orquestral: orientações técnicas e de repertório para formação progressiva de orquestras*. (“Programa progressivo para prática orquestral : orientações técnicas e ...”) 2016. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAVALCANTI, Célia R. P. Um estudo sobre a autorregulação da prática instrumental de músicos instrumentistas. *Música em Perspectiva*. UFPR, V. 3, N. 2, P. 74-86, 2010.

CECCONELLO, Márcio. *“Excerto orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan Op. 20 de Richard Strauss: um estudo técnico-interpretativo.”* (“Plataforma Sucupira”) 2013. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; ÁVILA, G. A. de. Considerações sobre a aprendizagem da performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.94-109, 2012.

DECARLI, Fransoel Caiado. *O trombone baixo: um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico*. 2017. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DISSENHA, Fernando. *Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980*. 2017. Tese (Doutorado, música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FERNANDES, Cristina Manuela Ribeiro. *O estudo do contrafagote no ensino secundário: sugestões pedagógicas para a preparação de excertos orquestrais de referência*. 2017.

Relatório de estágio (Mestrado, música). Escola superior de música e artes do espetáculo, Porto, 2017.

FERREIRA, Isaiás Lopes. *A relevância do estudo dos excertos orquestrais na formação violinística*. 2016. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

HOLTZ, Adriana Cristina de Barros. *Excertos para violoncelo de música orquestral brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

JORGENSEN, Harald. *Teaching about practising*. Vol. 2. Local da publicação: Publications from Centre of Excellence in Music Performance Education (CEMPE), 2015.

MOURA JUNIOR, Nivaldo Camargo de. *Agrupamento de notas: Aplicação do conceito interpretativo na obra Estudo para trompete em dó, de Camargo Guarnieri*. 2017. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PEDROSA, Mayra Stela Dunin. *Abordagem de estudos em métodos de contrabaixo com vistas à execução de obras do repertório orquestral*. 2009. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

POLYDORO, Soely Aparecida Jorge; AZZI, Roberta Gurgel. Autorregulação da aprendizagem na perspectiva da teoria sociocognitiva: introduzindo modelos de investigação e intervenção. *Psicol. educ.* [online]. 2009, n.29, pp. 75-94. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141469752009000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141469752009000200005&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 18 out. 2021

RODRIGUES, Juliana Maria Bonfim. *Audições orquestrais para flauta no Brasil: um estudo sobre estratégias de preparação*. 2015. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

RONQUI, Paulo Adriano. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. 2010. Tese (Doutorado, música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

ROSA, Alexandre Silva. *O contrabaixo orquestral de Villa-Lobos: contextualização, idiomatismo e seleção de excertos*. 2017. Tese (Doutorado, música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

SCARDUELLI, Fabio; SILVA, Camilla dos Santos. Aprendendo a aprender: o ensino do instrumento musical com base na autorregulação da aprendizagem. In: Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 12º, 2016, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Anais do XII SINCAM*. Versão online, 2016. 320-328.

SILVA, Thales Souza. *Utilização de estratégias de aprendizado por flautistas do curso de graduação em música da UFRGS no preparo de um excerto orquestral*. 2010. Dissertação (Mestrado, música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Thales de Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. Estratégias de estudo na prática instrumental. In. SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 9º, 2009, Universidade Federal de Goiás. *Anais do 9º SEMPEM*. Versão online, 2009. 37-42

SINICO, André; GERLING, Cristina Capparelli. Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy: critérios de avaliação do excerto orquestral para flauta em situação de audição. *Per Musi*. 2017. Belo Horizonte: UFMG. p.1-16.

SULPÍCIO, Carlos Afonso. *Transformação e formação da técnica do trompete: de Monteverdi a Stockhausen*. 2012. Tese (Doutorado, música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

VELOSO, Flávio Denis Dias; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. A aprendizagem da performance musical na visão sociocognitiva: aportes da Abordagem Multidimensional da Autorregulação. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 133-157, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2507>

## ANEXO 1

### Formulário para Entrevista Semiestruturada

#### PARTE 1 – EXCERTOS E PEDAGOGIA

- 01 – Qual a importância dos excertos orquestrais na formação do jovem trompetista que almeja ingressar em uma orquestra?
- 02 – Como você costuma abordar o excerto orquestral com seus alunos?
- 03 – Na sua opinião, é possível fazer uma conexão entre os excertos e a literatura técnica do instrumento?

#### PARTE 2 – EXCERTOS NA PRÁTICA PROFISSIONAL

- 01 – Como você vê a relação do profissional de orquestra com os excertos orquestrais?
- 02 – Existe diferença entre a maneira com que um estudante se relaciona com o excerto e a maneira como um profissional se relaciona?

#### PARTE 3 – ESTRATÉGIAS NO PREPARO DOS EXCERTOS

- 01 – Quais estratégias você utiliza ao se preparar para a execução de uma obra com a orquestra?
- 02 – Quais as diferenças entre o preparo dos excertos para a execução de uma obra e o preparo de excertos para uma audição?