



Posições alternativas no trombone: um estudo teórico interpretativo

Alternate positions on the trombone: a theory and performance analysis

Bruno Caminha Farias¹

bcfarias@hotmail.com

Henderson de Jesus Rodrigues dos Santos²

hendersonrodrigues@uern.br

Radegundis Aranha Tavares Feitosa³

radegundistavares@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é fruto de uma pesquisa de monografia de mesmo nome, que tem por objetivo investigar as diversas possibilidades expressivas, técnicas e interpretativas envolvidas na construção do discurso musical, fazendo uso das posições alternativas do trombone no intuito de se obter uma melhor *performance*. A fim de demonstrar os vários aspectos envolvidos na utilização destas posições, analisamos a peça *Morceau Symphonique* para trombone e piano, buscando compreender e justificar as sugestões do editor E. Falaguerra para o uso dessas posições.

Palavras-chave: trombone, posições alternativas, *performance*.

Abstract: The present article is an outgrowth from an undergraduate final paper whose main subject was to investigate the employment of alternate positions on the trombone to improve music performance. Specifically, the authors have studied various expressive and performing possibilities involving the construction of a musical discourse by analyzing the piece *Morceau Symphonique* for trombone and piano by Alexander Guilmant, seeking to understand and justify the suggestions made by the editor E. Falaguerra on the sheet of music.

Keywords: trombone, alternate positions, performance.

1. Pressupostos Teóricos

Esta pesquisa é parte de meu trabalho de conclusão de curso e resultado das discussões realizadas em parceria com o Grupo de Pesquisa em performance, ensino e práticas musicais, mediadas por recursos tecnológicos – ENSINAMUS-UFRN; e o Grupo de Pesquisa em performance e pedagogia do Trombone – UFPB. Durante a minha iniciação musical e, posteriormente, na graduação, foram surgindo várias questões relacionadas ao modo de utilização das posições alternativas no trombone⁴, tanto no âmbito técnico como no

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN.

² Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN

³ Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

⁴ Nesse trabalho estamos utilizando como referência o trombone tenor de vara. É importante salientar que os resultados aqui obtidos são de igual uso no trombone tenor Sib/Fá e no trombone baixo, porém sem a utilização dos rotores, levando em conta que o uso destes levará ao encontro de novas possibilidades.



interpretativo. Diversos livros da pedagogia do trombone, como o *Famous Method for Trombone* (1936) de Jean Baptiste Arban, o *Méthode complète de trombone a coulisse* (1921) de André Lafosse, o *Método de trombone para iniciantes* (Sem data) de Gilberto Gagliardi, dentre outros materiais e partituras, fazem indicações da utilização dessas posições não convencionais, com pouca ou nenhuma orientação prévia. A partir dessas indagações, comecei a questionar, indiretamente, alguns professores de trombone, nos eventos dos quais participei, na tentativa de entender as sugestões de utilização das posições alternativas. Com o intuito de estudar mais sobre o assunto e refletir acerca das informações coletadas, surgiu o interesse em realizar esta pesquisa.

Ao buscar referências que pudessem auxiliar e fundamentar minha pesquisa sobre a aplicação prática das posições alternativas, percebi que são poucos os trabalhos que problematizam esse tema, especialmente, na literatura nacional. Considerando o universo de estudos publicados internacionalmente, encontrei pesquisas em outros idiomas que também podem contribuir com a discussão sobre o tema, mesmo na realidade do trombone no Brasil. A partir do contexto apresentado, elaborei o objetivo central deste trabalho que consiste em apresentar reflexões sobre o uso de posições alternativas na performance do trombone e refletir sobre sugestões de uso desse recurso na interpretação da obra *Morceau Symphonique*, do compositor Alexandre Guilmant, na versão editada por E. Falaguerra (GUILMANT, 1937). Assim, este trabalho é uma investigação qualitativa, realizada a partir de reflexões apresentadas na bibliografia e da experiência dos autores sobre o assunto investigado.

Considerando aspectos interpretativos gerais, destaco a importância de refletir sobre a interpretação musical, utilizando referências que problematizem o assunto sob uma perspectiva mais ampla, no âmbito da performance musical. Esta utilização pode auxiliar na fundamentação de trabalhos que investiguem aspectos relacionados a instrumentos menos estudados nesse contexto, a exemplo do trombone. Trabalhos nessa perspectiva podem vir a revelar, especificamente, aos músicos/trombonistas, diversos fatores que os darão uma nova visão de como interpretar sonoramente uma partitura, levando em conta que:

O intérprete apresenta um papel fundamental na transmissão dos elementos contidos na obra para o receptor (ouvinte), possuindo a capacidade de acrescentar ou mesmo modificar substancialmente a mensagem contida na partitura. Para o ouvinte, essa



subjetividade advinda do processo interpretativo proporciona, a cada execução da mesma obra, sua recriação como se fosse uma nova. Adicione-se a isso a constatação de não haverem duas interpretações iguais da mesma obra, ainda que o intérprete seja o mesmo (WINTER; SILVEIRA. 2006. p. 04).

A partir da afirmação acima, reforço o conceito de que cada obra requer atenção específica, quanto ao desenvolvimento da interpretação, possibilitando ao músico a reflexão sobre futuras escolhas, soluções e aprimoramentos. Considerando os estudos que embasam nossa atividade, se torna fundamental conseguirmos atingir:

O ponto de equilíbrio entre produção artística e produção bibliográfica, uma vez que devemos estabelecer níveis de excelência em execução instrumental e, ao mesmo tempo, oferecer os fundamentos teóricos, técnicos e interpretativos necessários para o desenvolvimento desta atividade (AQUINO, 2003, p. 03).

Visto isso, cada fazer musical é único, necessitando assim de subsídios para que esse momento seja o mais proveitoso possível. O músico deve ter em mente as necessidades requeridas em cada situação, lembrando sempre que cada contexto requer materiais específicos. A partir desse entendimento, apresento as discussões a seguir, focando nas possibilidades de uso de posições alternativas e no resultado interpretativo obtido a partir da utilização das posições sugeridas na edição analisada da obra *Morceau Symphonique* (GUILMANT, 1937).

2. Posições Alternativas

Os instrumentos classificados como “metais” têm sua produção sonora gerada através da vibração dos lábios no bocal, provocada pelo ar, que por sua vez gera um som determinado, baseado nos intervalos da série harmônica, sendo esta “composta pelo som gerador (a própria nota emitida [som fundamental da série]) e outros sons definidos de intensidade menor e frequência mais aguda [parciais da série]” (GUEST, 1996, p. 100), que “apresentam uma relação intervalar característica e imutável de origem natural ou física” (ANDERLE, 2001, p. 1). No trombone, as notas são alternadas através de um sistema de êmbolo (vara) que contém sete posições, cada uma delas responsável por reproduzir uma série harmônica.

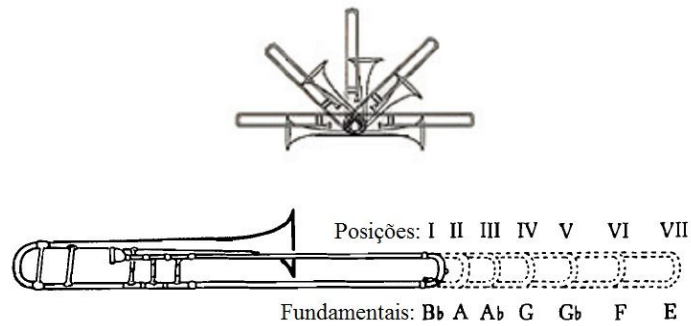


Figura 1: Posições e fundamentais do trombone.

Dependendo do tipo de formação musical na qual o trombone está inserido, podem ocorrer algumas dificuldades de afinação, tendo em vista que grande parte da música produzida hoje é baseada no temperamento igual, onde se divide “o espaço de uma oitava em distâncias exatamente iguais” (SANTOS, 1999, p. 43). Esses problemas de afinação acontecem devido às pequenas diferenças encontradas entre o temperamento igual e as características naturais da série harmônica, posto que estas não acompanham as mesmas distâncias.

A fim de amenizar essas desafinações, o trombonista tem a possibilidade de recorrer a um recurso conhecido como “correção de vara”, que consiste em regular as distâncias entre as notas e fazer pequenos ajustes na afinação dos harmônicos. Nesse sentido, Santos (1999, p. 43) enfatiza que graças ao trombone ser “dotado de varas corrediças em que a delimitação espacial é imaginária, a correção e adequação dos harmônicos à escala temperada são possíveis, desde que haja um bom controle por parte do executante”.

A figura a seguir mostra graficamente as oito primeiras parciais das sete posições do trombone, com suas respectivas correções. Cada parcial tem sua correção de vara específica. As 1ª, 2ª, 4ª e 8ª parciais são todas afinadas, não necessitando de correção. As notas apresentadas nas 3ª e 6ª parciais têm afinação alta, necessitando da correção da vara para baixo. Já a 5ª parcial tem afinação baixa, precisando de correção da vara para cima.

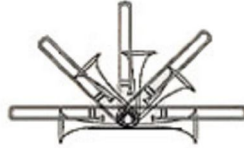


TABELA DOS HARMÔNICOS E SUAS CORREÇÕES

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

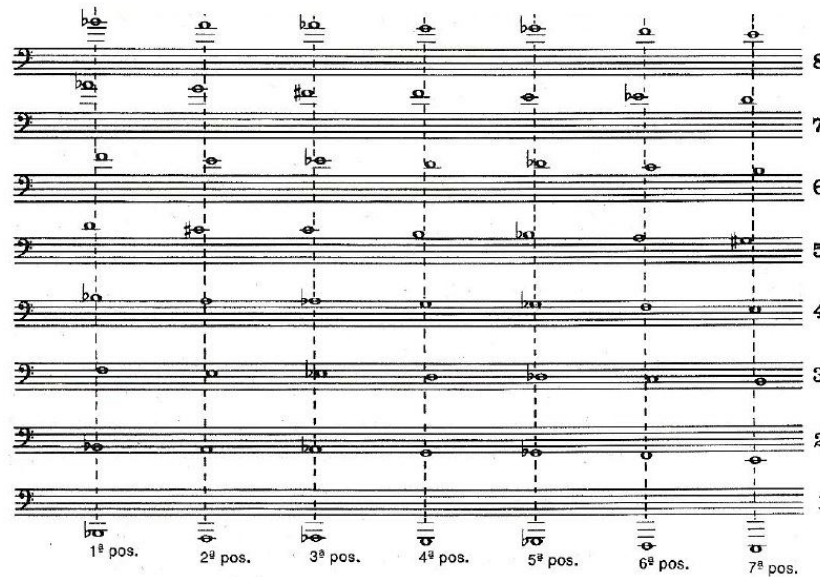


Figura 2: Tabela dos harmônicos por G. Gagliardi.

No ensino do trombone, algumas dessas posições são ensinadas como mais usuais e de principal apoio para os alunos iniciantes, sendo também chamadas de posições tradicionais, porém, algumas dúvidas surgem, em função do desenvolvimento do aluno em seus estudos, que logo percebe posições extras para notas de mesma altura – posições essas tidas como alternativas. Nas palavras de Mark e Amy:

São posições não consideradas como padrão ou básicas, que podem ser usadas para melhorar a performance musical. As posições alternativas são mais frequentemente usadas para minimizar movimentos incomuns ou melhorar a entoação em casos específicos, devendo em última análise ser determinada pelo resultado musical⁵ (MARK e AMY, 2009, p. 284).

⁵ Positions not considered standard or basic that can be used or enhance musical performance. Alternate slide positions are most often used to minimize awkward slide movements or to improve intonation in specific to use should ultimately be determined by the musical result [tradução nossa].



Usando a figura 3 como exemplo, podemos ver que a linha superior de números se refere às posições tidas como tradicionais, enquanto que a linha inferior indica algumas das principais possibilidades de posições alternativas.

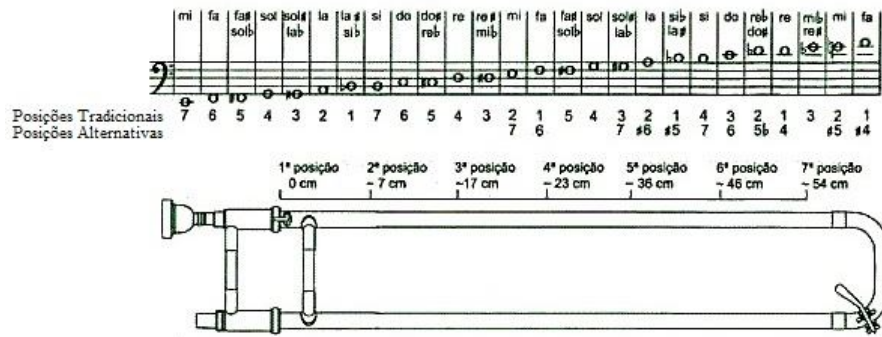


Figura 3: Tabela de posições da Weril.

A fim de mostrar a relação entre posições tradicionais e alternativas, tomamos como exemplo a figura 4, por ser um dos exercícios mais praticados nos primeiros estágios do estudo do trombone. Nele, os números em cima indicam as posições, as notas contornadas nas posições 1 e 2 estão aparecendo nas posições tradicionais e as contornadas nas posições 5, 6, e 7 surgem nas posições consideradas alternativas.



Figura 4: Exercício de flexibilidade.

As descobertas e práticas dessas posições já são assuntos estudados por outros naipes de instrumentos, haja vista o grande auxílio recebido e o quanto este favorece musical e tecnicamente a execução de músicas, em diversos fatores, tais como: articulação,



expressividade, timbre, afinação, etc. Como exemplo do que acontece com outros instrumentos, o flautista Marcos C. Kiehl relata que:

“Dedilhados alternativos”, como o próprio nome já diz, são todos aqueles dedilhados que não pertencem à tabela de posições estabelecida pelo sistema Boehm da flauta transversal. Existem algumas tabelas que sugerem algumas posições alternativas, mas o aluno sempre fica em dúvida sobre a sua utilização: quando usar determinado dedilhado, em qual passagem, e em que sentido este dedilhado pode auxiliar. São muitos os exemplos que poderíamos discutir, pois são também inúmeras as posições e geralmente existe para cada passagem uma solução específica. Não existe uma regra, mesmo porque uma mesma passagem pode ser considerada difícil por um flautista e simples por outro. Os instrumentos também têm construções diferentes, portanto o que pode funcionar para uma determinada flauta muitas pode não servir para outra. Algumas flautas exigem que certos dedilhados alternativos sejam usados com ainda maior frequência para a correção de eventuais imperfeições em sua escala (KIEHL, 2009, p. 02).

Kiehl (2009) utiliza em seu artigo o termo “dedilhado alternativo”, o que entendemos como um sinônimo para se referir às posições alternativas discutidas aqui. É importante considerar que o uso das posições tidas como alternativas está sujeito ao nível técnico de cada trombonista, considerando que, para uns, o uso dessas posições pode acontecer de forma natural, não havendo diferenças entre elas, enquanto que, para outros, esse uso pode ser complexo e arriscado. Para Fonseca (2008), “a sonoridade de algumas posições alternativas deixa insegura a maioria dos trombonistas, mas seguramente devemos considerá-las como notas úteis em determinadas ocasiões, especialmente quando na execução do ‘legato’” (FONSECA, 2008, p. 99). Já Sam Burtis (2010) não considera essas posições como alternativas, devido ao seu uso constante e de forma natural, e aconselha que todo trombonista domine esse recurso, a fim de obter os mesmos resultados, independentemente da escolha do intérprete.

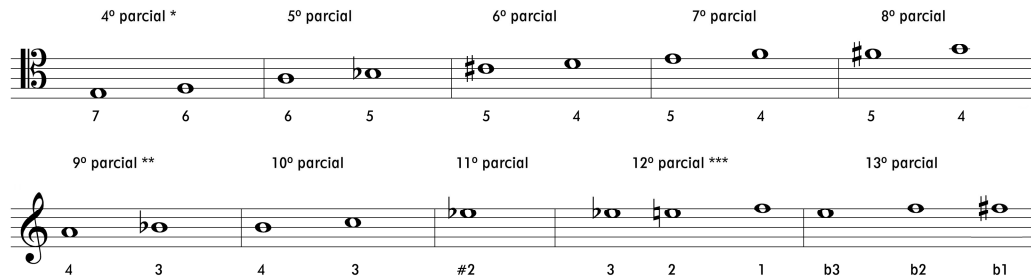
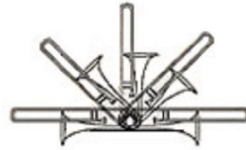


Figura 5: Posições alternativas mais utilizáveis segundo Sam Burtis (2010).

Burtis (2010), fazendo referências a algumas posições específicas marcadas com asterisco na figura 5, ressalta que, acima da 4ª parcial* quase nunca é usada a sétima posição, considerada limitante e complicada. Em relação à 9ª parcial**, afirma que estas notas (Lá₃ e Sib₃) são, frequentemente, muito difíceis, recebendo influência da tubulação do instrumento e considera importante que os musicistas escolham seus instrumentos baseados nesta prerrogativa. Tratando agora da 12ª parcial***, Burtis diz que raramente usa qualquer nota sobre esta parcial. O autor afirma que, se puder evitá-lo, prefere tocar Fá₄ e Mi₄ na décima terceira parcial, sempre que possível. (BURTIS, webpage⁶). As considerações de Burtis são importantes no intuito de mostrar as várias opções disponíveis em diferentes parciais.

O professor Gilberto Gagliardi (Sem data-SD) em seu *Método de Trombone para Iniciantes* não utiliza a nomenclatura “posições alternativa”, mas aponta, em seus estudos, algumas sequências de posicionamentos não habituais e enfatiza a necessidade de não as modificar, no intuito de apresentar novas possibilidades aos estudantes, dando-lhes “uma maior dimensão do conhecimento e uso da vara do trombone. Estes “blocos” devem ser praticados exatamente como indicam as posições sobrepostas às notas, por mais estranhas que possam parecer” (GAGLIARDI, SD, p. 39). Ele ressalta que:

O uso sistemático dessas posições dará ao aluno, quando necessário, a segurança e tranquilidade para empregá-las sem temor, aos desajustes tão característicos, dos

⁶ Above this partial I almost never use seventh position. I find it just as limiting as first position and much more awkward; These notes are often very difficult and turbulent depending on the instrument. I find them very important and choose my horns with them in mind; I rarely use any notes on this partial if I can avoid it, preferring to play high F and E in the thirteenth partial whenever possible. They seem to "lock" better [tradução nossa].



harmônicos pouco usados, por falta de prática no uso das mesmas (GAGLIARDI, SD, p. 39).

Assim como Gagliardi, Lafosse (1921, p. 18) no *Méthode complète de trombone a coulisse* sugere um conjunto de *Exercícios para ajuste dos sons*, enfatizando, no estudo 49, que o músico deve ajustar as posições uma em relação às outras, buscando que notas iguais, tocadas em posições diferentes, tenham a mesma afinação e qualidade sonora⁷. Portanto, a partir dessas afirmações, fica evidente que o estudo de posições alternativas auxilia não só no âmbito técnico, mas também no interpretativo, e que dominar a utilização desse recurso poderá possibilitar ao intérprete uma performance mais fácil e fluida.

Ao se estudar as posições alternativas do trombone, conscientemente, pretende-se entender a função e a necessidade de cada possibilidade. Como dito anteriormente, esse emprego pode influenciar em diversos aspectos, desde a articulação e o timbre, até a expressividade de uma maneira geral. A análise da peça *Morceau Symphonique* nos revelou indicações interessantes que serão detalhadas a seguir.

3. A utilização de posições alternativas na peça *Morceau Symphonique*

Esta pesquisa pretende analisar a utilização das posições alternativas no trombone tenor Si \flat , do ponto de vista interpretativo, levando em conta as várias possibilidades de emprego destas posições. Para isso, há o apontamento de fatores que justificam essas necessidades, tendo em vista cada situação específica.

No intuito de demonstrar alguns exemplos, tomou-se como referência a peça *Morceau Symphonique* para trombone e piano de Alexandre Guilmant (1837-1911), editada por E. Falaguerra (GUILMANT, 1937). Segundo algumas fontes⁸, *Morceau Symphonique* foi composta como uma peça de concurso para o Conservatório de Paris, onde Guilmant era professor de órgão.

⁷ See that similar notes performed in different positions are equal as to exactness and as to qualities of sound [tradução nossa].

⁸ <<http://www.tarrodi.se/cl/ruta.asp?show=38>>
<<http://www.indiana.edu/~trombone/LentheLessons/guilmant.htm>>
<<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Guilmant-Alexandre.htm>>
Acessados em 28 de julho de 2018.



Essa edição de *Morceau Symphonique* recebeu destaque por apresentar várias sugestões para o uso das posições. Essas sugestões foram analisadas a fim de se entender quais os motivos que levaram o editor a sugerir essa utilização e tentar identificar, caso haja, algum ponto que pudesse ter o mesmo uso e que não teve indicação. A variedade de andamentos, texturas e indicações de expressividade entre as partes também foram importantes para a escolha dessa peça.

Para uma melhor demonstração dos movimentos realizados com a vara, durante a *performance*, utilizou-se um gráfico que representou esses movimentos em relação às sete posições da vara do trombone. As sete posições no gráfico (figura 6) são representadas pelos números na horizontal e mostram o deslocamento da vara de uma nota à outra. Na vertical, encontram-se os números das parciais das notas em questão. Esse gráfico está relacionado apenas aos movimentos, sem relação com tempo ou velocidade. Veja o exemplo abaixo:

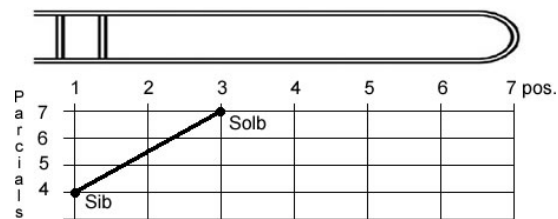


Figura 6: Exemplo do gráfico.

O processo de análise ocorreu considerando individualmente cada sugestão do editor na peça tida como referência. No decorrer da peça, Falaguerra indica a utilização de quatro posições alternativas: $F\acute{a}_2$ na sexta; $Si\cong_2$ na quinta e; $R\acute{e}_3$ e $F\acute{a}_3$ na quarta posição. A partir dessas indicações, buscou-se entender e justificar a necessidade de cada indicação, a fim de que esses apontamentos pudessem servir de base para a utilização consciente dessas posições, nos mais variados contextos.

Os principais fatores abordados na análise, foram a agilidade e a articulação. Em relação à agilidade, o grande intuito foi buscar recursos que favorecessem os movimentos da vara, preferivelmente, no mesmo sentido de horizontalidade. Já no caso da articulação, os principais objetivos foram: evitar possíveis glissandos, favorecendo a ligadura natural entre notas de parciais diferentes e identificar momentos em que a utilização das posições



tradicionais é mais adequada. A escolha entre posições alternativas e tradicionais deve ser fruto das intenções sonoras, considerando que notas iguais, em parciais diferentes, não têm a mesma sonoridade.

3.1 Utilizando F₃ na quarta posição

As primeiras posições do trombone, geralmente, possibilitam uma maior precisão ao tocar, levando em conta, principalmente, alguns pontos de referência, como a campana, para auxílio no posicionamento. Fatores como maior esforço na sustentação do instrumento e menor exatidão nas posições do final da vara, tornam, geralmente, as posições iniciais a melhor escolha. No caso do F₃, que pode ser tocado na primeira posição (tradicional) ou na quarta ou sexta posição (alternativas), é importante estudar a melhor opção a ser usada em cada situação. Direcionando o trabalho para a análise da obra propriamente dita (GUILMANT, 1937), na tonalidade inicial da peça (Mi₃ menor), constatou-se uma frequente utilização do F₃ na 4ª posição (3 ½)⁹, geralmente, no contexto diatônico, como mostrado no exemplo abaixo:

Exemplo 1: Trecho inicial e compasso 20 utilizando o F₃ na 4ª posição.

Considerando o movimento ocorrido na vara entre essas notas (Mi₃, F₃ e Sol₃), utilizar o F₃, na 4ª posição, nesse contexto, é mais favorável, diminuindo bastante o movimento do braço. Vejam os gráficos:

⁹ O F₃ na quarta posição é o sétimo parcial da série harmônica de Sol. Levando em conta que todos os sextos parciais têm sua afinação baixa e necessitam de correções, e que essa correção é ascendente, o editor marca essa indicação como 3 ½.

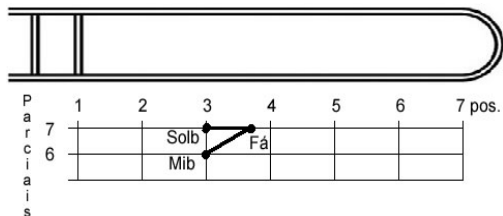


Gráfico 1: Utilizando o F₃ na 4ª (3 ½) posição

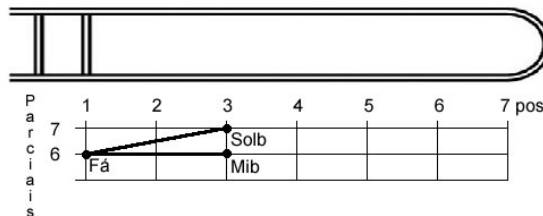


Gráfico 2: Utilizando o F₃ na 1ª posição

Na marcação do editor, esse caso acontece cinco vezes na peça completa. Porém, há trechos em que essa marcação seria favorável, pelo mesmo motivo apresentado acima, mas o editor não sugeriu. As setas nos exemplos abaixo mostram onde poderia haver essas marcações.

<p>Exemplo 2a: Compassos 18 e 19.</p>	<p>Exemplo 2b: Compasso 22.</p>	<p>Exemplo 2c: Compasso 110</p>
---------------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

Somente no compasso 143, a utilização do F₃, na 4ª posição, não está no contexto diatônico (Mi₃, F₃ e Sol₃), como apresentado anteriormente, porém a utilização da posição alternativa teve o mesmo propósito.



Exemplo 3: Compasso 143.

Percebemos que a utilização do F₃, na 4ª posição, se dá, geralmente, como nota melódica, em tempo fraco e em movimentos rápidos, comumente em direção ao Sol₃. Nesses casos, o não uso da posição alternativa pode acarretar em atraso no andamento e gerar pequenos glissandos entre estas notas, principalmente, nas figuras de semicolcheias.



3.2 Utilizando Ré₃ na quarta e na primeira posição

Como no caso anterior, o Ré₃ é tocado constantemente no mesmo contexto diatônico, geralmente, entre Si₂, Dó₃, Ré₃, Mi₃ e Fá₃; o Ré₃ pode ser tocado na 1ª posição (tradicional), sendo, no contexto geral, a posição mais usual; na 4ª posição, com um emprego com o intuito de diminuir movimentos; e na 7ª posição, sendo esta pouco utilizada, lembrando que as duas últimas são tidas como alternativas. Arban (ARBAN, 1936, p. 21) orienta: “[...] sempre use o Ré natural na quarta posição nas tonalidades de Si₂ e Mi₃ [maior] quando passar por essa nota. Isto permite um deslocamento livre na mesma direção”¹⁰.

Considerando que o Ré₃ faz parte da armadura de clave na tonalidade inicial de Mi₃ menor, a utilização do Ré₃ na 4ª posição não é sugerida, mesmo nos momentos em que este Ré₃ está alterado com bequadro (Ξ). Portanto, a utilização do Ré₃ na 4ª posição, ocorre somente a partir da cadência que leva à modulação para a tonalidade de Mi₃ maior, no compasso 35.



Exemplo 4: Cadência no compasso 35.

A utilização do Ré₃ na 4ª posição, é muito parecida com a do Fá₃, mostrada anteriormente. Como pode-se ver, na cadência acima, seu uso diminui os movimentos, deixando a performance da cadência mais fluente e com menores movimentos, tornando-os mais práticos, evitando glissandos involuntários e a sensação de vai-e-vem, gerada pelo movimento entre a 1ª e a 3ª posições.

¹⁰ “Always use flat fourth position for D natural in keys of B flat and E flat when passing the note. It allows free shifting in the same direction [...]” [tradução nossa].

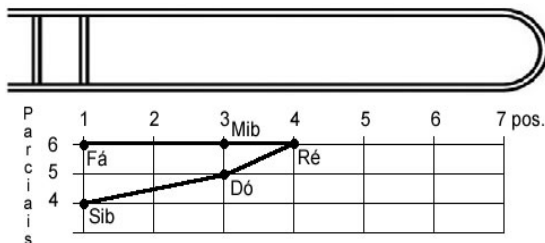


Gráfico 3: Utilização do Ré₃ na quarta posição

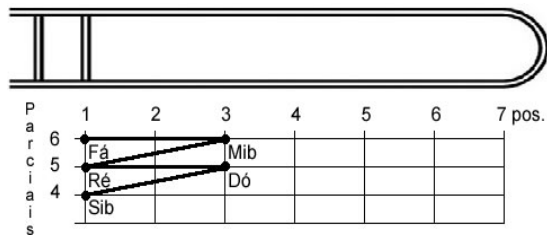


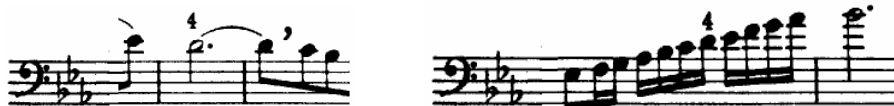
Gráfico 4: Utilização do Ré₃ na primeira posição

Percebe-se que na mesma cadência há um momento em que o editor sugere que o Ré₃ seja tocado na 4ª posição e em seguida na 1ª por haver um Fá₂ logo após.



Exemplo 5: Trecho da cadência no compasso 35.

Na peça como um todo é sugerido pelo editor, 17 vezes, o uso do Ré₃ na 4ª posição e 7 vezes na 1ª posição. Praticamente, todas as sugestões de uso do Ré₃ na peça se dão dessas duas formas. A primeira, na 4ª posição, em passagem diatônica (Exemplo 6), no intuito de diminuir os movimentos, evitar glissandos involuntários e a sensação de vai-e-vem, gerada pelo movimento entre a 1ª e a 3ª posições, como dito anteriormente e mostrado no gráfico 4.



Exemplo 6: Utilizando Ré₃, na 4ª posição.

E a segunda forma, o Ré₃ na 4ª posição e em seguida na 1ª, se faz necessária devido à busca por melhores possibilidades, tendo em vista as notas subsequentes. Se o exemplo 7 for dividido, dois padrões de utilização são encontrados: o primeiro (compassos 42 e 130) segue o sentido diatônico das notas, sendo este Ré₃ nota de passagem; e no segundo padrão (compassos 43 e 131), o Ré₃ aparece em uma sequência de notas diferentes, na 1ª



posição. Esse uso procura empregar as várias possibilidades de uma mesma série harmônica, evitando assim movimentos desnecessários.

 <p>Compassos 42 e 43</p>		 <p>Compassos 130 e 131</p>	
 <p>Movimento diatônico</p>	 <p>Notas na mesma posição</p>	 <p>Movimento diatônico</p>	 <p>Notas na mesma posição</p>

Exemplo 7: Utilizando Ré₃ na 4^a e logo em seguida na 1^a posição.

Outras sugestões são apresentadas com algumas diferenças dos padrões mostrados anteriormente. Primeiramente, no compasso 93, o editor sugere o uso do Ré₃, na quarta posição, fora do contexto diatônico, tirando proveito das várias notas na mesma posição. Esse uso é muito parecido com o mostrado no compasso 43 do exemplo 7, porém, o único empregando o Ré₃, na quarta posição, entre intervalos disjuntos.



Exemplo 8: Compasso 93.

Depois, nos compassos 132 e 145, se faz uso da 4^a e da 1^a posição, de forma diferente, agora em um movimento cromático descendente em tercinas.



Exemplo 9: Compasso 132 e 145.

O não uso das sugestões apresentadas pode acarretar em atraso no andamento e gerar pequenos glissandos entre estas notas, principalmente, em casos como os do compasso 42 do exemplo 7, em semicolcheias. Esses tipos de utilizações se dão constantemente na peça,



sendo sugeridas sempre as posições que oferecem menores movimentos e que privilegiam a melhor sonoridade em relação ao contexto, tendo em vista que uma mesma nota, em posições diferentes, pode sofrer alterações de timbre.

3.3 Utilizando $Si_{\equiv 2}$ na primeira e na quinta posição

A nota $Si_{\equiv 2}$, na 1ª posição (tradicional), é uma nota de referência por ser utilizada como nota principal para afinação geral do instrumento, assim como, devido à sua grande utilização, melhor afinação, sonoridade e timbre, porém, muitas vezes, essa nota pode ser tocada na 5ª posição, como posição alternativa.



Exemplo 10: Trecho inicial.

Considerando que a primeira nota do solo de *Morceau Symphonique* é um $Si_{\equiv 2}$ (Exemplo 10) e, direcionando a análise em relação aos movimentos, percebe-se que as duas opções seriam satisfatórias, tendo em vista que tanto na 1ª quanto na 5ª posição, o movimento estaria a uma mesma distância em relação ao $Sol_{\equiv 3}$, na 3ª posição (Gráficos 5 e 6).

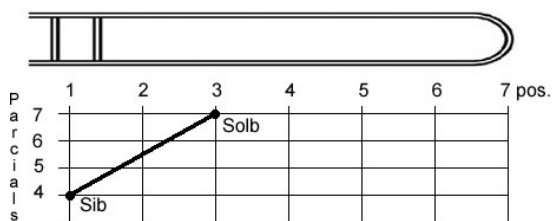


Gráfico 5: $Si_{\equiv 2}$ na primeira posição

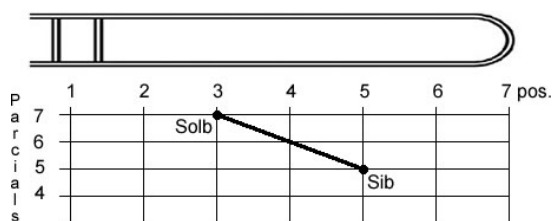


Gráfico 6: $Si_{\equiv 2}$ na quinta posição

Podemos considerar, nesse caso, o $Si_{\equiv 2}$, na 1ª posição, como a melhor opção, levando em conta o fato de ele ser uma nota de referência e “segurança”, nessa posição no



trombone, para a maioria dos trombonistas, e, por sua sonoridade. Outro fator que se apoia nessa sugestão é o pedido de “*con espressione*”, tendo em vista as várias qualidades (ressaltadas anteriormente) dessa posição. Não se deseja, no entanto, afirmar que essas características não possam ser encontradas no Si≡₂, da 5ª posição, porém, essa posição tem sua utilização bastante reduzida em comparação com a 1ª posição, possivelmente por ter uma sonoridade um pouco “*flautada*”¹¹ e, por necessitar de correção, o que pode dificultar ainda mais sua afinação.

Um fato interessante que se pode perceber na peça é que todas as sugestões de utilização do Si≡₂, na 5ª posição, aparecem em tempo fraco. Essa utilização, parece estar relacionada mais diretamente à redução de movimentos do que a outros fatores.

 <p>Compasso 07</p>	 <p>Compasso 21</p>	 <p>Compasso 25</p>
---	--	---

Exemplo 11: Sugestões de utilização do Si≡₂ na quinta posição.

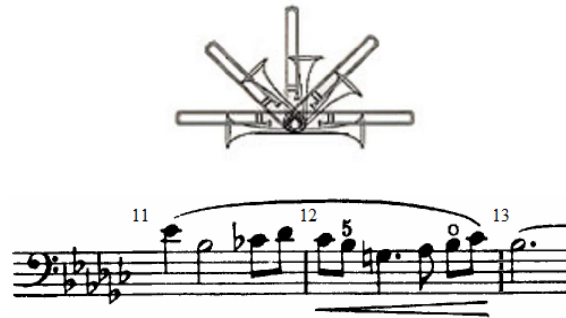
Como exemplo disso, no exemplo 12 podemos notar sua utilização em tercinas em um movimento cromático descendente, como também mostrado em outras posições.



Exemplo 12: Movimento cromático descendente.

Interessante notar, no compasso 12 do exemplo 13 que, em relação aos movimentos, seria cômoda a utilização dos dois Si≡₂, na quinta posição, porém, no Si≡₂ que aparece no tempo forte, o editor o sugere na primeira posição.

¹¹ Sonoridade com poucos harmônicos; “sem peso” em relação às outras.

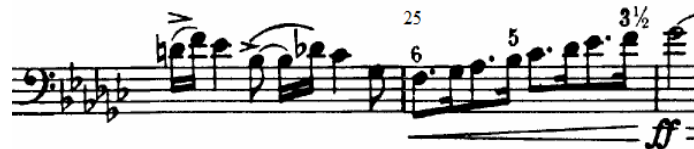


Exemplo 13: compassos de 11 a 13.

Essa constatação pode ser uma afirmação ao que havíamos dito anteriormente em relação à sonoridade desta nota, nestas posições.

3.4 Utilizando Fá₂ na sexta posição

O Fá₂, na 6ª posição, é usado em muitos casos com a finalidade de diminuir movimentos, tendo em vista o fato de este já estar praticamente na outra extremidade do instrumento, dando principal suporte às posições do final da vara, como ocorre da 4ª à 7ª posições. A sugestão deste Fá₂, na 6ª posição, na obra analisada, se dá de forma discreta, tendo apenas uma indicação no compasso 25, sendo utilizado entre dois Sol₂, encurtando bastante o movimento entre essas notas.



Exemplo 14: Fá 2 na sexta posição.

Como pode-se ver nos gráficos acima, essa sugestão encurta bastante o movimento entre essas duas notas.

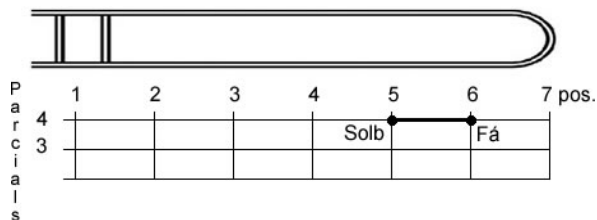


Gráfico 7: Fá₂ na sexta posição

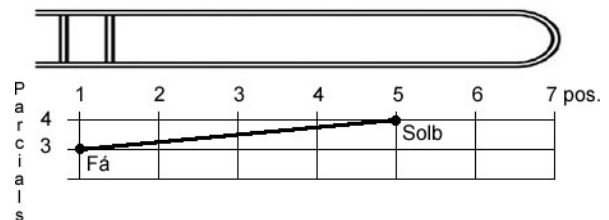


Gráfico 8: Fá₂ na primeira posição



Vale mencionar que essa sugestão de utilização do Fá₂, na 6ª posição, é uma das poucas sugestões em tempo forte.

4. Considerações Finais

A partir das discussões apresentadas neste trabalho, chegou-se à conclusão que a escolha de uma posição, seja ela tradicional ou alternativa, no intuito de melhorar o desempenho em uma performance, requer análise e definição de parâmetros, levando em conta o que se pretende com cada escolha. Um fator a ser entendido em relação a essas escolhas é a influência direta de um parâmetro em relação a outro. Como exemplo, pode-se perceber que, na necessidade em se escolher uma posição que privilegie uma passagem rápida, a sonoridade e a expressividade podem ser afetadas. Em outro caso, a preferência por uma posição, com a intenção de ressaltar uma sonoridade vibrante e cheia, pode não afetar nenhum outro parâmetro, como também pode acarretar em todo um processo de interferência, aumentando movimentos, por exemplo. Nesse sentido, os exemplos apresentados possibilitam a descoberta de recursos que auxiliam o trombonista a melhorar seu desempenho frente a determinado trecho ou obra como um todo, deixando-o livre para usufruir das várias possibilidades disponíveis para o instrumento.

Com a finalidade de direcionar alguns estudos para uma utilização das posições alternativas de forma natural e espontânea, apresentamos a seguir alguns pontos para essa prática:

- Estudar todas as séries harmônicas com atenção redobrada na afinação e nas correções da vara;
- Praticar as várias possibilidades de uma mesma nota, buscando uma sonoridade homogênea e afinada, tendo em vista as correções referentes a cada parcial;
- Depois de concebida uma prática considerável, individualmente, das notas, é interessante estudar fazendo combinações entre posições tradicionais e alternativas;
- Posteriormente, o melhor desenvolvimento acontece na prática musical, fazendo uso dessas posições, sempre que necessário, para um melhor desempenho frente ao discurso musical.



Considerando outras questões, em relação às posições tradicionais e alternativas, como os diferentes timbres encontrados em uma mesma nota, em parciais diferentes, pode-se pensar em um consenso de utilização destas notas, direcionando-as exclusivamente ao tipo de sonoridade que se pretende obter. Ressalta-se que, na construção de uma performance, todos os aspectos devem ser levados em consideração, salientando que a realização musical de uma partitura requer conhecimento histórico, estético etc. Enfim, um gama de procedimentos que, junto ao conhecimento técnico da utilização das posições alternativas, pode revelar excelentes resultados na produção artística final.



5. Referências

- ANDERLE, Dirso. Série Harmônica. SESC/2001. Disponível em: http://www.dirsom.com.br/index_htm_files/Serie%20Harmonica.pdf. Acesso em: 12/04/2011.
- AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. Opus, Campinas, nº. 9, 103-112, dezembro 2003.
- ARBAN, Jean Baptiste Laurent; SIMONE (EDITOR); RANDALL (EDITOR). Complete Arban's Famous Method for Trombone. Carl Fischer, 1936.
- BURTIS, Sam. Out of the Case: A New Approach to Alternate Positions. Online Trombone Journal. Disponível em: <<http://www.trombone.org/articles/library/outofthecase4.asp>>. Acesso em: 27/03/2018.
- ELY, Mark C.; VAN DEUREN, Amy E. Wind talk for brass: A practical guide to understanding and teaching brass instruments. Oxford University Press, USA, 2009.
- FONSECA, Donizete. O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários. 2008. 228 f. Diss. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2008.
- GAGLIARDI, Gilberto. Método de trombone para iniciantes. São Paulo: Ricordi, Sem data.
- GUEST, Ian. Arranjo: Método Prático. Volume I. Lumiar Editora, 1996.
- GUILMANT, Felix Alexandre. Morceau Symphonique - Op. 88. Trombone e piano. Organizado por E. Falaguerra. Publicado por Alfred Music Publishing, 1937.
- KIEHL, Marcos C. Dedilhados Alternativos. 2009. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxtYXJjb3NraWVobHxneDo3OThkZDE5ZWVhYWJjY2U0>>. Acesso em: 27/03/2018.
- LAFOSSE, André. Méthode complète de trombone a coulisse. 1921.
- SANTOS, Alciomar Oliveira. O trombone na música brasileira. Goiânia, 1999. Dissertação de Mestrado em Artes; Música. UFG.
- WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71.