DOI 10.20504/opus2023.29.25

Colaboração pianística no ensino remoto: o estudo de aspectos analíticos e performáticos no repertório de trombone, tuba e eufônio

Elisama da Silva Gonçalves Santos
https://orcid.org/0000-0001-6457-2268
(Universidade do Estado da Bahia, UNEB / Unidade Acadêmica de Educação a Distância, Salvador-BA, Brasil)
(Universidade Federal da Bahia, UFBA / Escola de Música, Salvador-BA, Brasil)

Lélio Eduardo Alves da Silva
https://orcid.org/0000-0002-7682-8379
(Universidade Federal da Bahia, UFBA / Escola de Música, Salvador-BA, Brasil)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo geral avaliar os resultados obtidos a partir da aplicação de um projeto de colaboração pianística em modelo de ensino remoto em que foi desenvolvido o estudo de aspectos analíticos e performáticos do repertório para trombone, tuba e eufônio. Esse projeto foi conduzido com alunos de graduação e pós-graduação da classe de trombone, tuba e eufônio da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em parceria com o respectivo professor. Os encontros foram realizados quinzenalmente através do Google Meet com duração de 1h30min. O repertório trabalhado foi sugerido pela pianista colaboradora, em parceria com o professor da classe e os alunos, incluindo obras que vão do classicismo ao século XX. O projeto também contou com a elaboração e a aplicação de um questionário por meio do qual os alunos puderam avaliar a relevância e a eficácia da atividade de análise para a preparação e performance do repertório musical. Os resultados obtidos mostraram a importância do trabalho de análise ligado a escolhas interpretativas para uma preparação mais sólida das obras, sendo um recurso pedagógico importante para pianistas colaboradores e pedagogos do instrumento (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012. KAPLAN, 1987). Os resultados também apontam para a continuidade desse projeto em futuras aulas no modelo presencial.

Palavras-chave: Colaboração pianística. Ensino remoto. Trombone. Tuba. Eufônio.

Collaborative piano in remote teaching: the study of analytical and performance aspects in the repertoire of trombone, tuba, and euphonium

Abstract: The aim of this paper is to assess the results obtained from the application of a collaborative piano project in a remote teaching model, where analytical and performative aspects of the repertoire for trombone, tuba, and euphonium were studied. This project was conducted with undergraduate and graduate students from the trombone, tuba, and euphonium class at the School of Music of the Federal University of Bahia, in partnership with their respective professor. The meetings took place every two weeks via Google Meet, lasting for one hour and thirty minutes. The repertoire worked on was suggested by the collaborative pianist, in partnership with the professor and the students, including works ranging from classicism to the twentieth century. The project also included the development and implementation of a questionnaire through which students could evaluate the relevance and effectiveness of the analysis activity for the preparation and performance of the musical repertoire. The results demonstrated the importance of the analytical work related to interpretative choices for a more solid preparation of the pieces, serving as an important pedagogical resource for collaborating pianists and instrument educators (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012. KAPLAN, 1987). The results also indicate the continuity of this project in future face-to-face classes.

Keywords: Collaborative piano. Distance teaching. Trombone. Tuba. Euphonium.

SANTOS, Elisama da Silva Gonçalves; SILVA, Lélio Eduardo Alves da. Colaboração pianística no ensino remoto: o estudo de aspectos analíticos e performáticos no repertório de trombone, tuba e eufônio. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-29, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.25

Recebido em 13/8/2022, aprovado em 9/7/2023, publicado em 29/12/2023

Os anos de 2020 e 2021 foram marcados drasticamente pela pandemia da covid-19. A necessidade de evitar o contato físico entre as pessoas para que a transmissão viral diminuísse obrigou a sociedade a mudar seus hábitos para se adaptar ao momento. As empresas colocaram seus funcionários para trabalhar no sistema *home office*; os eventos culturais e esportivos foram cancelados ou realizados sem público presencial; e as escolas e universidades implementaram ensino remoto ou híbrido.

Conforme Almeida (2021: 54), o ensino remoto em caráter emergencial foi o caminho encontrado para a continuidade das atividades educacionais durante a pandemia através do uso de Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs). Barros (2020: 294) afirma que "a principal característica do Ensino Remoto Emergencial reside no fato deste apresentar soluções temporárias de educação completamente remota e/ou híbrida para situações originalmente presenciais". Araújo (2023: 22), por sua vez, assevera que o objetivo principal "não foi desenvolver ou criar um novo modelo, ou modalidade educacional, mas possibilitar o ensino de forma temporária, fornecendo acesso aos conteúdos e apoios educacionais". O autor também destaca que, no ensino remoto emergencial, os educadores exerceram diversas funções, na maioria dos casos "sendo responsáveis por diversas ações didáticas: seleção e aplicação de conteúdos, produção de videoaulas, uso de plataformas para aulas *online*, seleção e uso de aplicativos de mensagens e implantação de aulas em Ambientes Virtuais de Aprendizagem" (ARAÚJO, 2023: 23).

Embora utilize os meios digitais como principal caminho de mediação pedagógica, o ensino remoto não deve ser confundido com educação a distância. Castro e Queiroz (2020) afirmam que o ensino remoto é uma adaptação do ensino presencial aos meios digitais. Em contrapartida, na educação a distância,

> a docência efetiva-se de forma compartilhada/pulverizada entre diversos profissionais (professor conteudista, professor formador, tutor presencial, tutor a distância, designer educacional, gestores do Ambiente Virtual de Aprendizagem, coordenações pedagógicas de curso, de tutoria, dentre outros) (ARAÚJO, 2023: 23).

É possível ressaltar que o ensino remoto emergencial, como uma adaptação do ensino presencial aos meios digitais, tornou o ensino de música bastante desafiador, uma vez que as plataformas utilizadas para aulas virtuais não foram originalmente pensadas para atividades de performance musical "apresentando problemas de latência, fidelidade sonora e sincronização" (BARROS, 2020: 295). Diante disso, o ensino de instrumentos musicais apresentou diversas dificuldades para que pudesse ser realizado utilizando as plataformas de videoconferência. No curso de trombone, tuba e eufônio da Universidade Federal da Bahia (UFBA), nossa preocupação em suprir as demandas do ensino, prejudicadas pela proibição de aulas presenciais, incentivou a adoção de diversas estratégias para oferecer um ensino eficaz e prazeroso. No segundo semestre de 2020, nós, docentes e discentes do curso de música da UFBA, ainda estávamos nos adaptando ao ensino remoto. Muitos não possuíam dispositivos eletrônicos adequados ou mesmo uma internet capaz de manter com certa regularidade as horas de aulas remotas. A maior dificuldade naquele momento consistia na realização das aulas síncronas[1] nas quais o aluno necessitava executar o seu instrumento sem grandes problemas na conexão.

[1] Atividades síncronas são aquelas que ocorrem em tempo real. Os docentes e discentes atuam conectados simultaneamente.

Devido aos eventuais atrasos e distorções na qualidade sonora causados pelas limitações das plataformas e banda larga de internet, optamos por ter como principal referência o ensino assíncrono[2], ou seja, captação/gravação e envio de vídeos semanais de estudos e peças trabalhadas no decorrer da semana. Outra estratégia utilizada semanalmente foi a realização de palestras síncronas com professores convidados de diversas universidades e/ou músicos profissionais. Além dos convidados abordarem questões relacionadas a carreira, técnica instrumental e música em geral, eles receberam vídeos com as performances dos alunos de forma antecipada e puderam emitir opiniões sobre elas no decorrer das palestras. A única atividade síncrona em que todos puderam tocar seu instrumento foi a de estudos técnicos coletivos. A mesma consistia em selecionar, semanalmente, uma coletânea diferente de estudos para serem executados pelo professor e repetidos por um dos integrantes com microfone aberto, enquanto os demais tocavam com o microfone fechado.

Essas três atividades foram a base de todo trabalho realizado que culminaram em um recital de modo síncrono, com os alunos executando suas peças individualmente em suas respectivas residências. De um modo geral, o corpo discente obteve bons resultados com as propostas. O maior desafio dos alunos foi a manutenção de uma regularidade no envio de vídeos semanais, pois a gravação exigia grande concentração, preparação do espaço e equipamento de gravação adequado. Momentos de desânimo também foram observados devido às dificuldades financeiras impostas para a maior parte dos alunos, ao longo tempo sem se apresentar em público e ao receio de contrair a doença.

A experiência desenvolvida em 2020 foi importante para definir a estratégia do primeiro semestre de 2021: foram mantidos o envio de vídeos e aquecimentos em grupo. As palestras passaram a ser quinzenais e realizadas principalmente pelos alunos do curso de pós-graduação em música da UFBA. Mantivemos os estudos técnicos coletivos e começamos com as aulas síncronas individuais, nas quais foram apresentadas as peças e os estudos gravados durante a semana.

Nesse primeiro semestre de 2021, tivemos a oportunidade de iniciar as atividades de colaboração pianística em modelo remoto. Em linhas gerais, o trabalho com a pianista colaboradora, fora do contexto pandêmico, consistia na realização de ensaios semanais com o objetivo de preparar as obras tocadas pelos instrumentistas da classe (em trombone, tuba e eufônio) com o piano. Devido às limitações impostas pela pandemia, um projeto de colaboração pianística em modelo remoto foi desenvolvido em parceria com o professor da classe com o objetivo de discutir aspectos analíticos do repertório relacionados à preparação e performance das obras. As peças foram trabalhadas sob a perspectiva da história, literatura musical, apreciação e análise e a relação desses elementos com escolhas interpretativas. As obras escolhidas consistiram em peças para trombone/tuba/eufônio com piano/orquestra. Ao discutirmos o projeto, um embasamento teórico-metodológico fez-se necessário no intuito de mostrar à instituição e aos alunos a relevância da análise musical aplicada às escolhas interpretativas e para a formação do *performer*, conforme vemos nos trabalhos de Madeira (2013); Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012); Stein e Spillman (1996); Baur (1985); e Moore (1953) e o papel ativo do pianista colaborador nesse processo.

A condução da atividade de forma remota foi pioneira na classe, e a avaliação sobre como os discentes construíram o conhecimento tornou-se indispensável. Ou seja, qual a eficácia de realizar

[2] No ensino assíncrono, não existe uma interação em tempo real. As aulas são gravadas previamente pelo professor e disponibilizadas em ambientes virtuais de aprendizagem e plataformas de vídeos. Além disso, o estudante pode realizar e enviar as atividades em momentos variados.

remotamente a atividade de análise de obras do repertório de trombone, tuba e eufônio visando ao aprimoramento da performance? Diante disso, o objetivo específico deste artigo foi apresentar a atividade remota e coletiva de colaboração pianística realizada no primeiro semestre de 2021 na classe de trombone, tuba e eufônio da UFBA. Já o objetivo geral consistiu em avaliar os resultados obtidos a partir da aplicação da atividade. Cabe ressaltar que a avalição supracitada no objetivo geral foi feita sob a perspectiva dos docentes e discentes. Este artigo tem como público-alvo professores de instrumento e pianistas colaboradores que buscam estratégias para a pedagogia da performance no ensino remoto ou à distância, além de músicos que desejam aprender novas possibilidades de aprimoramento teórico, técnico e artístico.

1. Colaboração pianística e análise: discutindo as competências do pianista colaborador

A palavra "colaborar" vem da expressão latina *colaborare*, em que *co* significa "com" e *laborare* "trabalhar". Segundo Katz (2009: 3, tradução nossa), "as raízes latinas desta palavra são evidentemente óbvias [...] de fato, como colaboradores, trabalhamos com outras pessoas"[3]. A palavra "colaborar" revela a essência e o significado de fazer música que envolve mais de um indivíduo. Além disso, essa troca mútua de experiências e conhecimentos musicais torna a colaboração pianística uma atividade social e cultural. De acordo com Adler (1971: 5), os pianistas colaboradores dedicam-se a atividades de colaboração com instrumentistas, corais, cantores ou dançarinos. Adler também elucida a importância do pianista *coach* que se dedica à preparação de cantores para recitais e óperas, concentrando-se em "aspectos psicológicos, pedagógicos, e interpretativos das obras"[4] (ADLER, 1971: 6, tradução nossa). Para os pianistas atuantes em gêneros vocais, autores como Santos (2020), Mota (2010), Katz (2009), Baker (2006), Stein e Spillman (1996), Moore (1984) e Adler (1971) apontam para a importância do domínio de conhecimentos como dicção lírica, línguas estrangeiras, literatura da canção e da ópera e sobre o alfabeto fonético internacional.

Para os pianistas colaboradores que atuam com música de câmara instrumental, Mundim (2009) reforça a complexidade desse repertório e destaca a necessidade de uma técnica pianística substancial e habilidades de trabalho em conjunto. Moore (1984) e Katz (2009) também reforçam a importância do conhecimento sobre a literatura instrumental e a natureza de cada instrumento – cordas, madeiras, metais e percussão –, o que será decisivo para escolhas relacionadas a qualidade sonora, articulação e estilo ao executar uma obra em conjunto. Os trabalhos dedicados ao piano colaborativo apontam habilidades gerais importantes para a atuação de pianistas colaboradores, tais como uma técnica pianística sólida, uma boa leitura à primeira vista, habilidades de redução orquestral e coral, realização de baixo cifrado, conhecimento da literatura do repertório vocal e instrumental, habilidades de harmonização, transposição e improvisação, conhecimentos sobre dicção lírica, línguas estrangeiras e tendências literárias, arranjo, orquestração e habilidades para trabalhar em grupo (SANTOS, 2020. WITT, 2020. POW, 2016. NG, 2014. DA SILVA, 2013. MONTENEGRO, 2013. MOTA, 2010. KATZ, 2009. LEE, 2009. BAKER, 2006. MOORE, 1984. ADLER, 1971).

Poucos trabalhos têm elucidado a relação entre análise e performance como parte das habilidades do pianista colaborador. No entanto, alguns estudos na área apontam para a importância da

[3] Original: "The Latin roots of this word are patently obvious […] and indeed, as collaborators, we work with others".

[4] Original: "Coaches concentrate on the psychological, pedagogical, and interpretative aspects of their work".

análise na preparação de uma obra em conjunto. A exemplo, podemos citar os trabalhos de Johnson (2014), que desenvolve um estudo de análise histórica, musical e estilística das canções de Franz Schubert. Katz (2009) aponta elementos analíticos em obras vocais e instrumentais, tais como harmonia, *design* melódico, tempo e articulação como guias importantes para sonoridade, direção de frase, equilíbrio sonoro, respiração e interpretação. Kimball (2006) mergulha na literatura da canção de câmara de diversos países. Embasados por conhecimentos históricos e literários, a autora elucida elementos importantes na construção do estilo, tais como melodia, focando em fraseado, tessitura, cromatismos, motivos, articulação e *text-painting*[5]; harmonia, discutindo texturas, tonalidade, modulações, tonicalizações e cadências; e ritmo, focando em tempo, métrica e padrões rítmicos. Bernac (1978) aborda elementos melódicos, harmônicos, texturais e rítmicos como base importante para a interpretação da canção francesa. Moore (1953) realiza a análise de cinquenta canções discutindo a relação entre elementos musicais e performance. Stein e Spillman (1996) desenvolvem um estudo detalhado sobre história e elementos estilísticos da canção alemã destacando obras e conhecimentos como tendências literárias, textura, tempo, dinâmica, sonoridade, harmonia, tonalidade, melodia, motivos, ritmo, métrica e forma. Nos estudos apresentados, é possível destacar a importância dada ao trabalho de análise relacionada à performance do repertório – uma análise contextualizada, proporcionando mais solidez para as escolhas interpretativas do pianista colaborador e do seu parceiro ou conjunto.

Múltiplos contextos têm sido cenário de atuação de pianistas colaboradores, tais como universidades, conservatórios, escolas técnicas, escolas de música, igrejas, escolas de dança, teatros, projetos sociais e outras instituições (MONTENEGRO, 2013). Tratando-se do contexto universitário, ao trabalhar em conjunto com alunos e professores, o pianista colaborador exerce um papel duplamente importante para a comunidade acadêmica – o de *performer* e o de mediador – no processo de aprendizagem, participando ativamente na construção do conhecimento musical ao preparar uma obra em conjunto com os alunos (SANTOS, 2020: 37). Sendo a análise uma etapa importante na preparação e performance da obra, e tendo em vista a bagagem musical do pianista colaborador, a análise como base para escolhas interpretativas do repertório torna-se uma ferramenta crucial para a atuação desse profissional, contribuindo para uma preparação e execução consistente das obras e para uma formação de instrumentistas ainda mais sólida.

2. Análise musical e pedagogia da performance

Na busca por uma análise musical significativa, diversos pesquisadores têm se debruçado sobre o tema, focando seus estudos na importância da análise para a compreensão de uma peça musical (MADEIRA, 2013. COOK; EVERIST, 1999. RINK, 1990). Rothstein (1995) classifica como pós-estruturalistas estudos que tratam a análise musical para além do texto descritivo, ou seja, que realizam uma análise que se complementa no ato performático e tem por objetivo proporcionar ao instrumentista um embasamento mais sólido para suas decisões interpretativas. Rink (1990) também destaca o fato de que toda performance requer decisões analíticas que perpassam um estudo focado em "funções contextuais e maneiras de as

[5] Uso de elementos musicais para representar o significado do texto. É a maneira como o compositor representa o texto musicalmente.

projetar"[6] (RINK, 1990: 323, tradução nossa). Essas decisões podem ser guiadas pela compreensão da forma, de mapa de temas e de mudanças harmônicas e estruturais, buscando entender de que maneira a manipulação de fraseado, sonoridade, dinâmicas, respiração e articulações pode evidenciar temas, sequências harmônicas, movimentos cadenciais e texturas, dando uma identidade estilística à obra, de acordo com o período histórico no qual ela foi escrita.

José Alberto Kaplan desenvolveu a teoria da aprendizagem pianística, apresentada no livro homônimo (1987), um guia de instrução cientificamente fundamentado que trata de elementos intrínsecos à interpretação de uma obra musical, dentre eles a análise e compreensão das relações estruturantes de uma peça. Trata-se de uma teoria organizada com base em fisiologia, anatomia, psicologia e em princípios da aprendizagem musical, trazendo uma contribuição relevante para o ensino da performance musical brasileira (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012). Com base na teoria de Kaplan, Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012) apresentam um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical fundamentado em três pilares: **movimento**, **memória** e **consciência**. O **movimento** está ligado ao uso do corpo na performance, evidenciando postura, tensões, desenvolvimento de habilidades motoras e especificidades físicas de cada executante (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012: 99). Tratando-se de **memória**, os autores classificam esse pilar da aprendizagem musical como o armazenamento de informações. Destacam, assim, a **memória lógica** como aquela que trata da compreensão de elementos racionais, tais como forma, estrutura e a importância da análise para identificar padrões motívicos, harmônicos e aprendizado e assimilação de elementos musicais inerentes à obra (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012: 99. KAPLAN, 1987: 69). A **consciência** está relacionada às intervenções voluntárias do músico no processo de preparação da obra (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012: 99). É nesse campo que concepções de uma obra musical são consolidadas e podem influenciar diretamente nas decisões interpretativas. Além disso, diversas ações estão envolvidas na preparação de uma obra, dentre elas destacamos a **compreensão**, que diz respeito ao entendimento da forma e consolidação de uma visão interpretativa da peça, e a **evocação**, que está relacionada aos conhecimentos sobre estilo musical, conceitos de análise, panorama histórico e compositor (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012: 100), constituindo, portanto, parte importante na construção de uma imagem sonora da peça. Esses autores também destacam duas fases importantes na preparação do repertório: a primeira é o **estudo**, que envolve atividades como **movimento** e construção dos elementos inerentes à **memória** e à **consciência**; a segunda é a **execução,** que está ligada à manutenção do repertório e à preparação para a performance ou para as apresentações.

A teoria da aprendizagem pianística e o modelo de ensino e aprendizagem da performance musical são exemplos de estratégias que vêm sendo desenvolvidas ao longo dos séculos XX e XXI para a otimização da performance. Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012) também abordam ferramentas pedagógicas para o ensino de instrumento, destacando a teoria de Kaplan como uma importante ferramenta para otimização do estudo, no qual análise e performance são objetos que se completam. Para Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012: 102), ao analisar uma obra, o estudante pode, ainda, buscar um estudo por pontos de referência, pois, ao compreender a forma, pode realizar um estudo por seções. Além disso, a análise auxilia na concepção de uma imagem musical e pode ser utilizada pelo pedagogo do instrumento como uma maneira de estimular a curiosidade do estudante (KAPLAN, 1987: 64).

[6] Original: "contextual functions and means of projecting them".

Como foi observado anteriormente, a análise musical como parte integrante do processo de preparação de uma obra pode ter duas facetas primordiais: a primeira é ser um elemento que se completa no ato performático, ou seja, constituinte da performance; e a segunda, a análise musical pode se tornar uma ferramenta importante para a pedagogia da performance. Para Ray (2015: 8), a pedagogia da performance musical não é um campo independente, uma vez que "o fazer musical é interdisciplinar por natureza, envolvendo aspectos múltiplos sempre orientados pela disciplina música". Assim, podemos ressaltar que a análise musical é uma ferramenta que pode ser utilizada para fundamentar a compreensão da obra no que toca aspectos sociais e históricos, forma, harmonia, fraseologia e texturas, otimizando o processo de preparação da performance. Análises produzidas em parcerias do pedagogo do instrumento com o aluno podem ser documentadas e tornarem-se material pedagógico, aproveitado e readaptado por futuros estudantes. Atualmente, ferramentas tecnológicas como *softwares* e aplicativos constituem-se também aliados no processo de análise das obras a serem estudadas.

3. Metodologia

Este trabalho se caracteriza como um relato de experiência, uma vez que apresenta os resultados obtidos a partir da aplicação de um projeto de colaboração pianística em modelo de ensino remoto, por meio do qual foi desenvolvido o estudo de aspectos analíticos e performáticos do repertório para trombone, tuba e eufônio no primeiro semestre de 2021. Além das aulas realizadas, a coleta de dados foi conduzida por um questionário com perguntas abertas e fechadas elaborado pela pianista colaboradora em parceria com o professor da classe, com o objetivo de avaliar a relevância e a eficácia da atividade de análise. O questionário foi enviado aos alunos após a última aula do componente curricular e contou com a resposta de 12 participantes, cuja identificação não foi exigida.

O instrumento de coleta de informações buscou levantar os seguintes dados: curso; nível (graduação, mestrado ou doutorado); semestre no curso; frequência; se o estudante já teve algum contato com conteúdo de análise e forma durante o curso ou em suas formações acadêmicas; como o estudante avaliava o trabalho de análise do repertório realizado; se alguma das obras analisadas fazia parte do repertório deles; se houve contribuições para a performance do aluno; como a atividade de análise pode contribuir para a performance do repertório e para a formação do *performer*; qual aspecto da atividade de análise foi mais útil; qual aspecto analítico o estudante gostaria que tivesse sido abordado; e o que poderia ser melhorado. Além disso, concedeu-se um espaço para comentários e sugestões.

Participantes.

Participantes/Docentes			
Pianista colaboradora			
Professor da classe de trombone, tuba e eufônio da UFBA			
Participantes/ Discentes	**Curso**	**Instrumento**	**Período no curso**
Discente 1	Graduação em instrumento	Trombone tenor	I
Discente 2	Graduação em instrumento	Trombone baixo	V
Discente 3	Graduação em instrumento	Trombone tenor	VI
Discente 4	Graduação em instrumento	Trombone tenor	VI
Discente 5	Graduação em instrumento	Trombone tenor	VIII
Discente 6	Graduação em instrumento	Tuba	VIII
Discente 7	Licenciatura	Tuba	II
Discente 8	Música Popular	Trombone tenor	VIII
Discente 9	Mestrado Profissional	Trombone tenor	II
Discente 10	Mestrado Profissional	Trombone tenor	II
Discente 11	Mestrado Profissional	Eufônio	I
Discente 12	Doutorado Acadêmico	Trombone tenor	II
Discente 13	Doutorado Acadêmico	Trombone tenor	II

Quadro 1: Participantes. Fonte: Elaborado pelos autores.

Estrutura dos encontros.

Os encontros foram realizados quinzenalmente através do Google Meet com duração de 1h30min, formando um total de sete encontros. O repertório trabalhado foi sugerido pela pianista colaboradora em parceria com o professor da classe e alunos. Nos dias que antecediam as aulas, a partitura da obra e o diagrama da forma eram enviados em formato PDF via aplicativo de mensagem para o grupo da classe. O projeto também contou com a elaboração de uma apostila feita pela pianista contendo a revisão de vinte termos frequentemente utilizados em análise musical. Um dos encontros foi feito exclusivamente para a revisão dos termos de análise. A apostila foi elaborada e enviada para a turma com dois dias de antecedência, via aplicativo de mensagem em formato PDF.

Organização pedagógica dos encontros.

(1) Apresentação de *slides* contendo contexto histórico da obra, compositor e suas principais influências e aspectos peculiares às peças;

(2) Apreciação da obra utilizando gravação do YouTube;

(3) Análise da partitura aberta em programa leitor de PDF com o uso de marcadores coloridos para facilitar a visualização dos termos e elementos analíticos (Figura 1);

(4) Discussão sobre a forma da obra utilizando o *software* Audio Timeliner[7];

(5) Apreciação da obra visualizando o diagrama no *software* Audio Timeliner;

(6) Momento de perguntas, reflexões e sugestões da turma.

[7] *Software* livre contendo ferramentas de criação de diagramas para representar formas musicais.

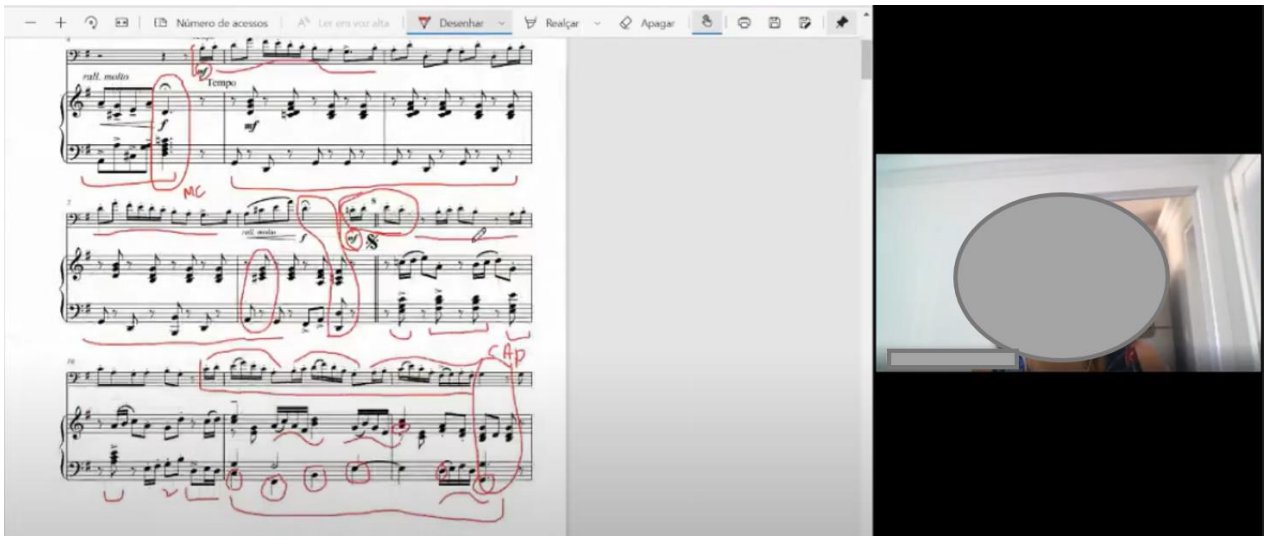

Fig. 1: Análise da obra em arquivo PDF na Plataforma Google Meet. Fonte: Arquivo dos autores.

Conteúdos trabalhados com a turma.

. Contexto histórico da obra, compositor e suas principais influências;

. Análise de elementos musicais inerentes à constituição estilística da obra, tais como forma, harmonia, melodia, ritmo, texturas, figurações (solista-pianista-orquestra) e orquestração e discussão sobre como esses elementos podem conduzir as decisões interpretativas na preparação da peça;

. Revisão de termos analíticos (cadência, frase, subfrase, motivo, período, sequência, variação, campo harmônico, tonalidade paralela, tonicalização, dominante secundária, sétima secundária, modulação, acorde *pivot*, acordes 6/4 cadencial, nota pedal, acordes de sexta aumentada, empréstimo modal, acorde de sexta napolitana, relação de mediantes cromáticas e forma).

4. Repertório analisado e atividades realizadas

O repertório foi escolhido mediante uma parceria entre a pianista colaboradora, o professor da classe e os alunos. Alguns critérios de escolha foram considerados a fim de tornar o trabalho mais significativo para todos os envolvidos: o primeiro critério foi obras que são consideradas bastante relevantes na literatura de trombone, tuba e eufônio; o segundo foi obras que fizessem parte do repertório trabalhado por alguns alunos durante o semestre vigente; o terceiro, obras nas quais os aspectos analíticos pudessem ser visualizados com clareza pela turma, como, por exemplo, cadências, frases, motivos, períodos, sequências, variações, campo harmônico, empréstimos modais, tonicalizações, modulações, acordes 6/4 cadencial, acordes de sexta aumentada, acordes de sexta napolitana e forma. Em um dos critérios, definimos que deveríamos analisar pelo menos uma obra do repertório brasileiro. O último critério baseou-se em um repertório que contemplasse uma variedade de períodos e estilos. Assim, tratamos de obras de desde o classicismo até o século XX.

Ao longo dos encontros, alguns alunos elucidaram a necessidade de uma revisão dos termos de análise. Por isso, o terceiro encontro foi exclusivamente dedicado a essa revisão. No sétimo e último encontro, discutimos sobre planejamento de ensaio, conforme pode ser visualizado no quadro 2[8].

Data	Compositor	Repertório	Ano da composição	Ano da edição analisada	Sugerida por:
09/03/2021	Ferdinand David (1810-1873)	*Concertino para Trombone e Orquestra op. 4*, 1º movimento	1837	19--?	Pianista
23/03/2021	Gilberto Gagliardi (1922-2001) Oscar da Silveira Brum (1926-2010)	*Divertimento para Trombone e Piano*	s.d.	s.d.	Aluno
06/04/2021	----------	Revisão de termos analíticos	----------	----------	Aluno e Professor
13/04/2021	Alexey Lebedev (1924-1993)	*Concerto em um movimento para Tuba/Trombone Baixo e Piano*	1947	pós-1980	Professor
04/05/2021	Fernando Morais (1966)	Xaxando no Cerrado	(2001, rev. 2009)	2009	Aluno
01/06/2021	Leopold Mozart (1719-1787)	*Concerto para Trombone Alto*, 1º movimento (*Allegro*)	ca. 1755	1990	Pianista e Professor
08/06/2021	----------	Planejamento de Ensaio	----------	----------	Pianista

Quadro 2: Planejamento dos encontros, data, compositor e repertório sugerido. Fonte: Elaborado pelos autores.

Em seguida, ilustraremos um panorama de como as análises foram feitas na prática, com exemplos no repertório e sugestões interpretativas. Todas as figuras, excertos e *slides* apresentados neste artigo, foram utilizados nos encontros com os alunos durante o processo das análises.

Concertino para Trombone e Orquestra, op. 4, 1º mov. (1837), de Ferdinand David (1810-1873).

O *Concertino* é considerado uma peça importante para o repertório do trombone em todo o mundo, sendo exigido e executado em programas de formação institucional, competições e concursos. Composto em 1837, a obra é inspirada na estética romântica tradicionalista, tendo Félix Mendelssohn como uma das maiores influências sobre o compositor Ferdinand David.

É possível destacar alguns aspectos analíticos na obra, tais como a divisão do primeiro movimento em três grandes seções. A primeira é composta por uma introdução orquestral de 41 compassos, dividida em um tema lírico inicial formando um período, seguido de uma seção transitória repleta de instabilidade harmônica e sequências que dão movimento e colorido harmônico à introdução. A segunda seção inicia-se com o solo do trombone e é marcada por empréstimos modais, tonicalizações na relativa menor, sequências harmônicas cromáticas e trechos com nota pedal em Fá cadenciando em Si

[8] s.d. (sem data), ca. (por volta de), pós-1980 (ver seção do artigo que trata sobre a análise da obra do Alexey Lebedev).

bemol maior (Bb) no início da terceira seção. A observância de sequencias harmônicas são fundamentais para a direção do fraseado empregadas pelo trombonista e pianista, pois o fraseado precisa caminhar em conjunto com o movimento harmônico.

A nova seção inicia-se com o tema lírico já ouvido na introdução, agora apresentado na dominante da tonalidade original e formando um período. A seguir (Figura 2), podemos visualizar o início da seção 3, o tema 2 em Si bemol maior, período (início do período = IP e fim do período = FP) e as indicações das cadências (Meia Cadência = MC e Cadência Autêntica Perfeita = CAP).

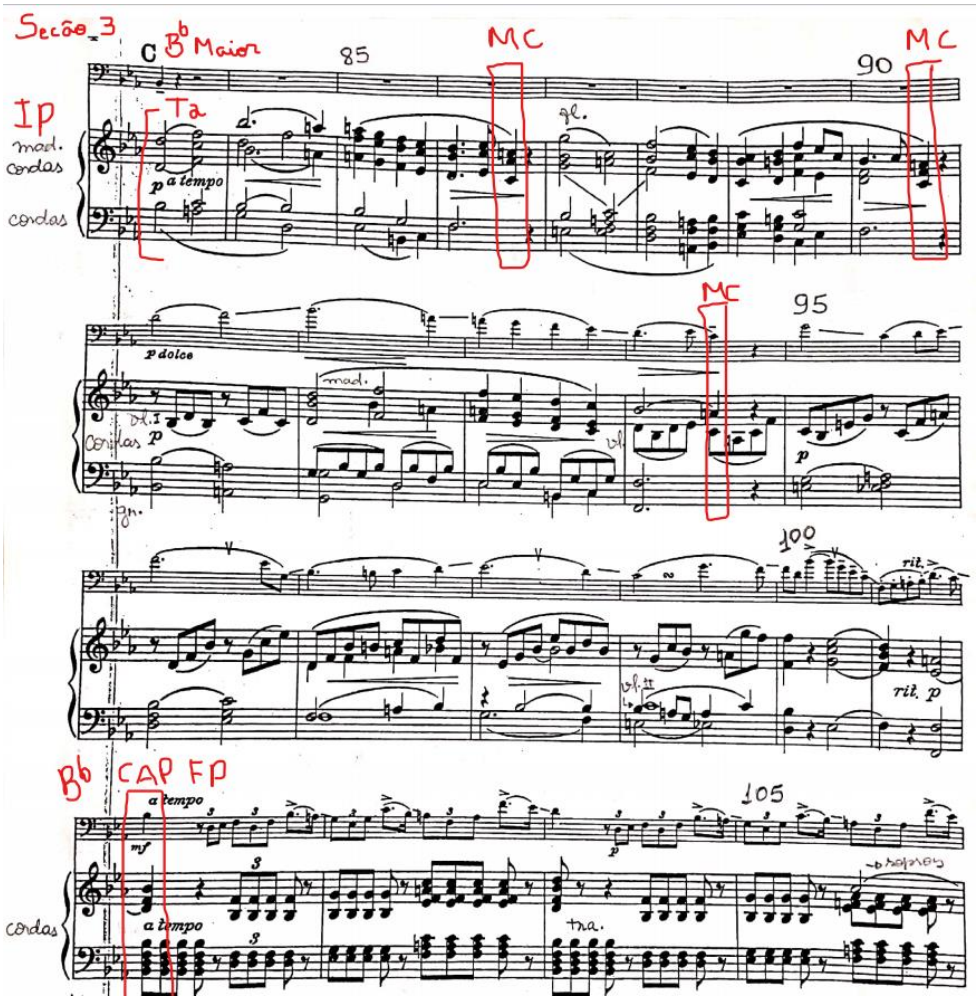

Fig. 2: Ferdinand David, *Concertino para Trombone e Orquestra, Op. 4*, 1° mov. Compassos 83-102, Início da seção 3, Tema 2, Início e fim do período e Cadências. Fonte: Arquivo dos autores.

A terceira seção é ainda marcada por trechos de afirmação da tonalidade, sequências com diversas tonicalizações e uma grande seção cadencial seguida de nota pedal em Fá e a cadência em Si bemol (Bb) culminando no início do interlúdio da orquestra. Este é utilizado pelo compositor para tonicalizar para Dó menor (Cm) – relativa menor da tonalidade original da obra e a seção de *cadenza*. Nessa última, há uma estrutura de recitativo evidenciando diálogo entre solista e orquestra, um acorde napolitano, acordes diminutos que criam expectativa para finalização do primeiro movimento em uma meia cadência – um acorde de Sol maior com sétima menor (G7) preparando a entrada do segundo movimento. A seguir, visualizamos o diagrama da forma do concerto (Figura 3).

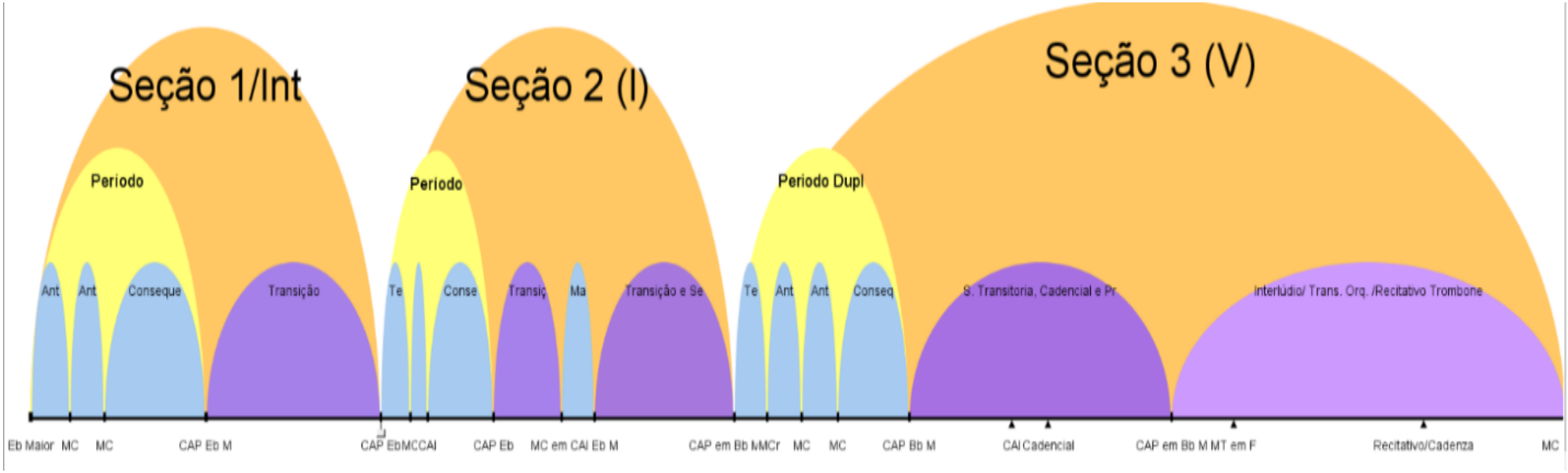

Fig. 3: Diagrama da forma do 1° movimento no *software* Audio Timeliner[9]. Fonte: Elaborada pelos autores.

[9] MC = Meia Cadência; CAP = Cadência Autêntica Perfeita.

Uma análise mais detalhada sobre a forma de todo o *Concertino* mostra-nos uma possível alusão à forma sonata entre o primeiro e terceiro movimento (Quadro 3).

1º Movimento	Seção 1 – Introdução Orquestral	I (Tônica) (Mi bemol maior)
	Seção 2 – Solista (Tema 1)	I – V
	Seção 3 – Orq. + Solista (Tema 2) + Interlúdio	V - vi (em relação à tonalidade original)
2 º Movimento		Dó menor
3 º Movimento	Recapitulação Tema 1 Trombone	I (Tônica) (Mi bemol maior)
	Recapitulação Tema 2, Orq. + Solista, Codetta	I

Quadro 3: Relação entre o 1° e 3° movimento – alusão à forma sonata. Fonte: Elaborado pelos autores.

Divertimento para trombone e piano [19--], de Gilberto Gagliardi (1922-2001) e Oscar da Silveira Brum (1926-2010).

O *Divertimento* tem-se tornado uma obra conhecida entre os alunos e professores de trombone. É parte integrante do repertório na formação inicial de trombonistas e revela o papel de Gilberto Gagliardi como compositor e pedagogo do instrumento. Nascido em São Paulo, Gagliardi se destacou também como instrumentista e arranjador, estudando no Instituto Nacional de Música (depois, Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), atuando na Orquestra de Simonetti na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e em rádios e cassinos. Escreveu métodos para iniciantes e obras para conjunto de trombones (TEIXEIRA, 2013). Em suas obras para trombone e piano, a escassez de dinâmicas permite uma flexibilidade nas escolhas interpretativas, o que pode ser fundamentado pela observação aos contornos melódicos e progressões harmônicas.

A parte de piano do *Divertimento* foi escrita pelo compositor Oscar da Silveira Brum, amigo de Gagliardi. Brum se formou em trombone pela supramencionada Escola Nacional de Música. Atuou como professor do Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e trombonista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Dentre outros aspectos da obra, podemos destacar a forma ternária ABA (Figura 4), na qual cada seção é caracterizada por um *design* temático e harmônico próprios.

As seções A são marcadas por um tema *giocoso* e brincante, composto por figuras musicais dispostas em saltos, arpejos e variações. A figuração utilizada no piano proporciona lastro harmônico e movimento. Sol maior (G) é a tonalidade predominante nas seções A. A seção B é marcada por um tema mais lírico, confirmando a mudança de caráter, com frases mais longas e por uma figuração pianística repleta de oitavas na mão esquerda e acordes quebrados na direita, trazendo movimento à seção (Figura 5).

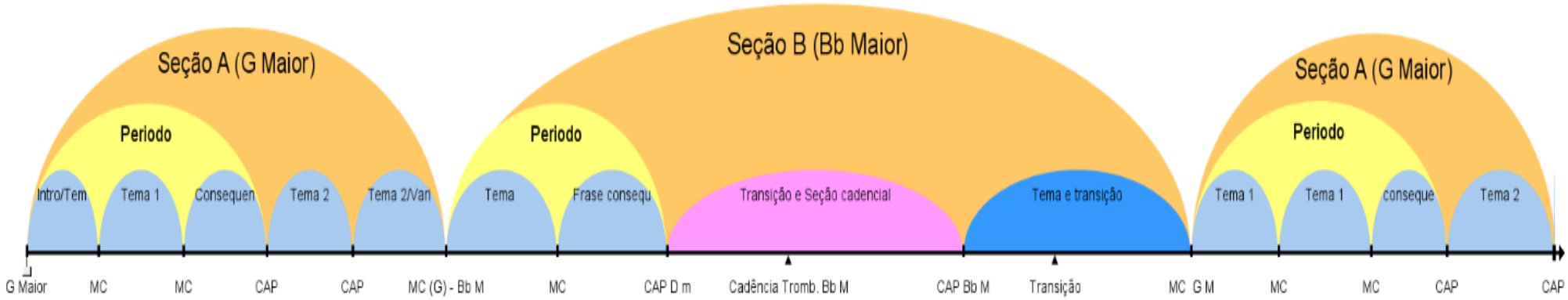

Fig. 4: Diagrama da forma do *Divertimento* no *software* Audio Timeliner. Fonte: Elaborada pelos autores.

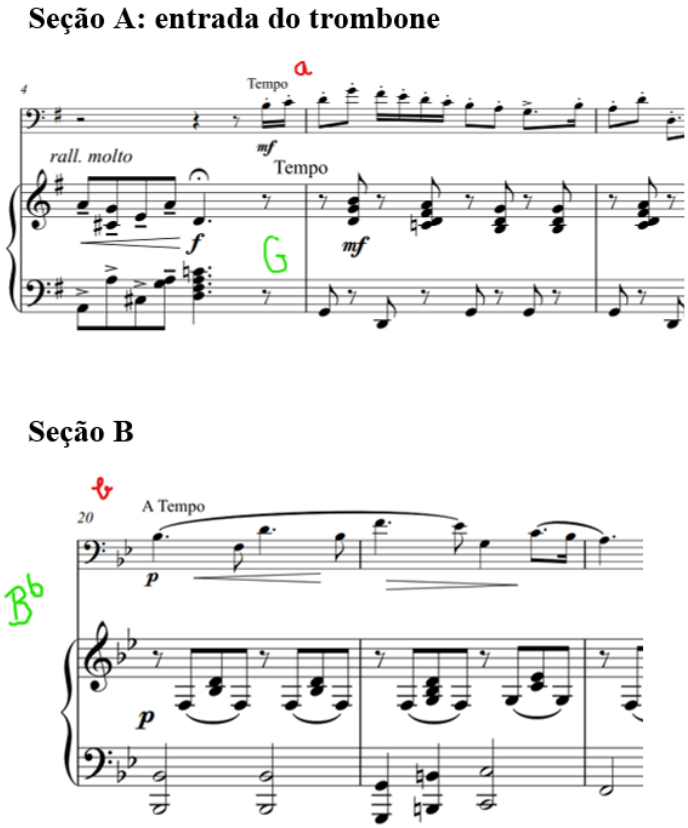

Fig. 5: Gilberto Gagliardi e Oscar S. Brum, *Divertimento*, Seção A – entrada do trombone e início da Seção B.
Fonte: Arquivo dos autores

A tonalidade da seção A (Sol maior – G) constitui uma relação de mediante cromática com a tonalidade da seção B (Si bemol maior – B♭), em que as fundamentais de dois acordes se distanciam em uma terça menor ou maior, mantendo a presença de nota comum entre eles (KOSTKA; SANTA, 2018: 2).

Concerto em um movimento (1947), de Alexey Lebedev (1924-1993).

Tubista, pedagogo e professor, Alexey Lebedev teve uma carreira prolífica. Além de experiências com banda militar na juventude, ele foi aluno do Conservatório de Moscou, estudando tuba e composição. Durante 40 anos, foi professor dessa mesma instituição de tuba e música de câmara/metais. Compôs também *Concerto Allegro* (1949) e o *Concerto para tuba n. 2* (1986). Ampliou o repertório da tuba criando estudos e exercícios para tuba e piano, compôs e transcreveu para grupo de metais, canções militares e infantis e, em 1998, foi premiado pela World Tuba Brotherhood Association (ITEA, 1998).

O *Concerto em um movimento* mostra-nos a conexão de Lebedev com as tendências de seu tempo diretamente influenciado por compositores russos da segunda metade do século XIX e início do século XX. A obra apresenta um espectro harmônico de conexões por nota comum e explora a construção em bloco de acordes na figuração do piano com texturas densas (Figura 6). O *Concerto* também revela influências de melodias e ritmos da cultura popular russa.

O neotonalismo, tão presente nas obras de Dmitri Shostakovich (1906-1975) e Sergei Prokofiev (1891-1953) é também marca dessa peça com o uso de nota pedal, *ostinati*, acentos métricos, contornos da melodia, repetição de uma única nota e frases começando e terminando com o mesmo acorde para afirmar a tonalidade. Influências neoclássicas também são percebidas através do nome da obra "*Concerto*" e da forma empregada – forma sonata. Melodicamente, Lebedev explora frases irregulares de espectro amplo, saltos, cromatismos, modificações intervalares e o desenvolvimento da obra em torno de fragmentos dos temas (Figura 6). Harmonicamente, ele apresenta acordes terciários – 7, 9 e 11, sequências recheadas de instabilidade harmônica, passeando por uma variedade de tonalidades e o uso de cadências não convencionais (sobreposição de cadências + frase).

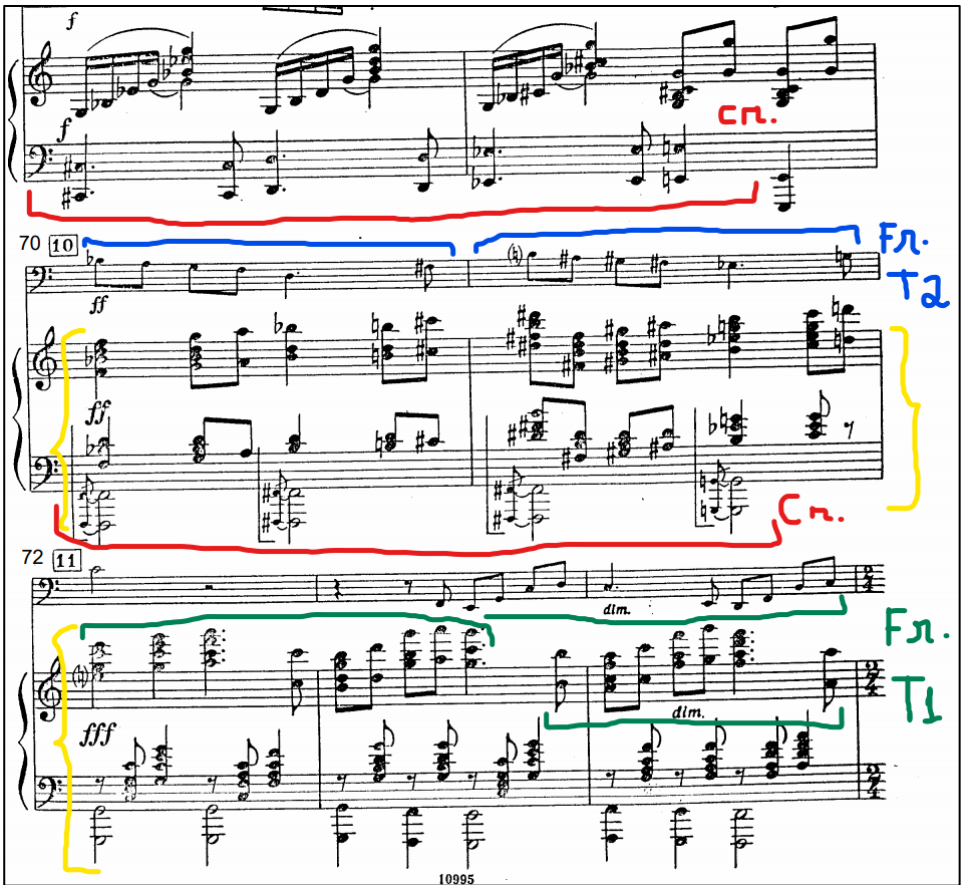

Fig. 6: Alexey Lebedev, *Concerto em um movimento*, Compassos 68-74, Desenvolvimento: cor vermelha evidenciando cromatismos; cor azul, fragmentos do tema 2; cor verde, fragmentos do tema 1; e cor amarela, texturas densas na parte de piano. Fonte: Arquivo dos autores.

Discussões sobre a edição também foram realizadas com a turma. Os autores encontraram quatro edições da obra e julgaram importante discuti-las, tendo em vista que modificações são realizadas entre uma edição e outra, impactando diretamente na performance. Nas figuras a seguir, podemos visualizar os *slides* apresentados aos alunos com explanações sobre as edições (Figuras 7, 8, 9 e 10).

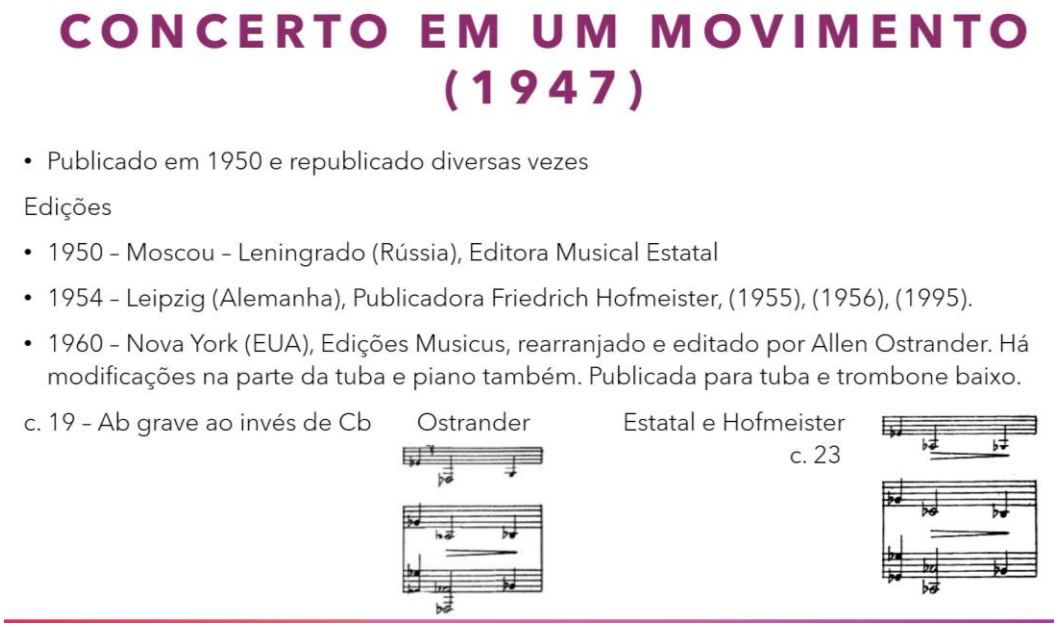

Fig. 7: *Slide* apresentado aos alunos mostrando as edições e diferenças entre elas. Fonte: Elaborada pelos autores.

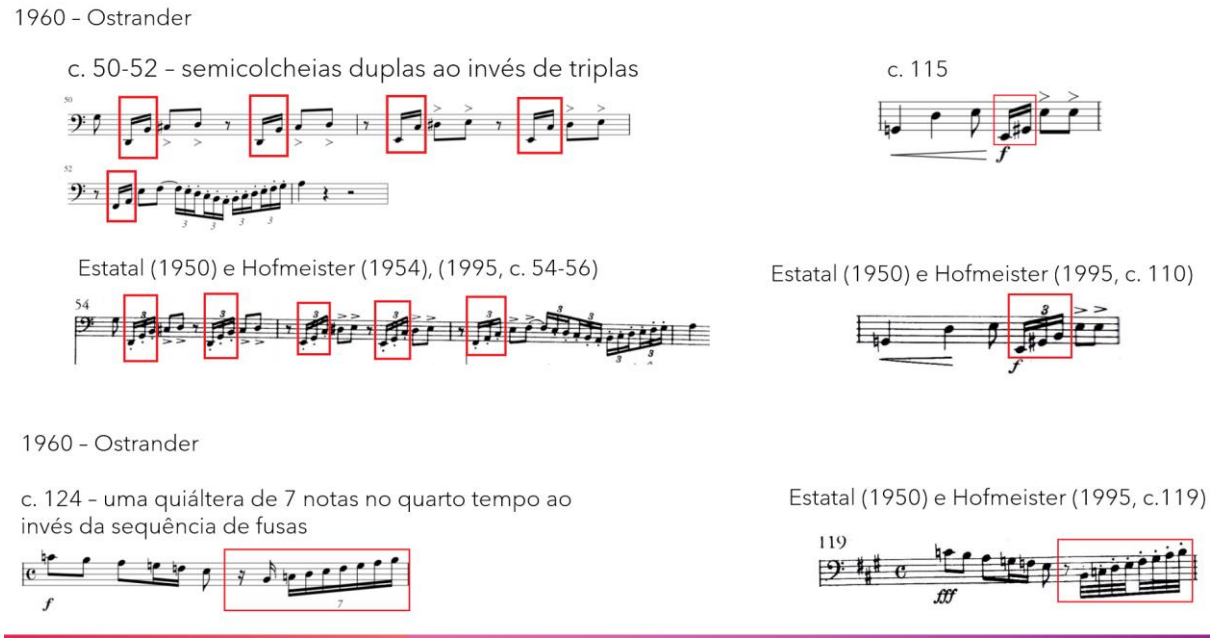

Fig. 8: *Slide* apresentado aos alunos mostrando as edições e diferenças entre elas. Fonte: Elaborada pelos autores.

Edição de 1960 (Fonte: Oklahoma State University Catalog)

- A maioria das anotações foram feitas como um esforço para simplificar aspectos técnicos da obra para a performance do trombone baixo, algo que o editor julgou necessário quando preparou essa edição
- Há uma variedade de ritardandos presentes
- Outras diferenças incluem articulações, ligaduras de frase e respirações

Outras edições

- Versão revisada de 1980 por Hofmeister
- Hofmeister (1995)

Inclui os quatro compassos da introdução do piano

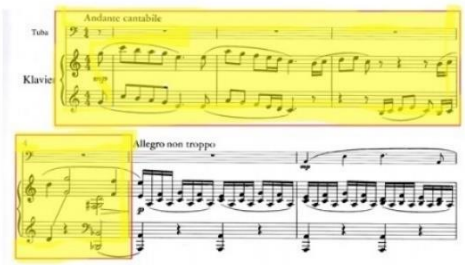

Fig. 9: *Slide* apresentado aos alunos mostrando as edições e diferenças entre elas. Fonte: Elaborada pelos autores.

- Edição Russa (pós-1980)?

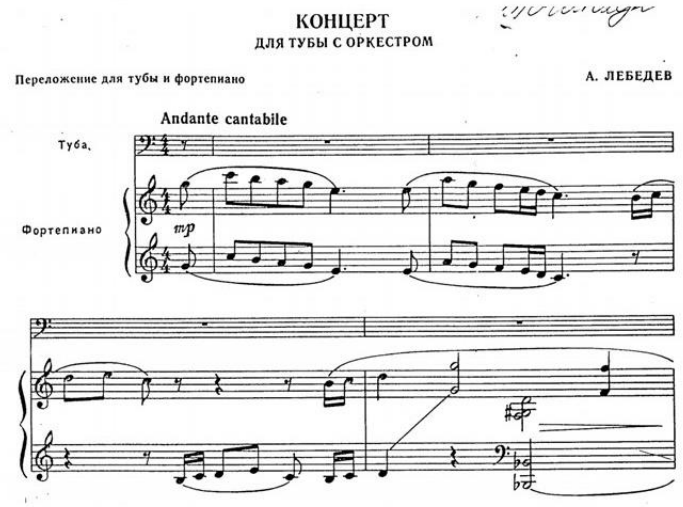

Fig. 10: Trecho da edição russa utilizada para análise. Fonte: Arquivo dos autores.

A edição exposta na Figura 10 foi utilizada para análise com a classe, e, após uma comparação entre as edições russas, alemãs e americanas, observamos que a adição dos quatro compassos na introdução do piano só aparece em uma das edições Hofmeister, publicada após 1980. Assim, é possível que essa edição tenha sido publicada na Rússia após 1980.

***Xaxando no cerrado* (2001, rev. 2009), de Fernando Morais (1966-).**

Fernando Morais (1966-) é natural de São Paulo. Trompista, compositor e educador, foi integrante da OSESP. Morais atua como músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro e professor da Escola de Música de Brasília. É ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais de composição, tendo suas obras gravadas no Brasil e exterior (MORAIS, 2017). A obra foi composta em 2001, originalmente para instrumento solo e readaptada para versões distintas posteriormente, como é o caso da versão para eufônio e piano. O termo "Xaxando" é uma alusão aos ritmos musicais do Nordeste presentes na composição, tais como baião, coco, maracatu e o xaxado. Temas de canções populares também são identificados ao longo da peça como o tema principal da canção "Baião", de Luiz Gonzaga. Elementos temáticos são desenvolvidos ao longo da obra, repetidos, aumentados e com variações dando unidade à peça. A divisão da obra em seções também coincide com a entrada dos ritmos brasileiros já mencionados (Figura 11).

A grande seção A é dividida em duas partes: a primeira, iniciada com a célula rítmica do baião em Fá mixolídio; e a segunda, A', composta com o emprego da célula rítmica do coco usando o Fá dórico. A seção B é caracterizada pelo uso de melodias mais líricas e de oitavas na mão esquerda do piano, dando um caráter de lamento ao trecho. Ao retornar à seção A, o compositor utiliza fragmentos utilizados no início da peça. A figuração utilizada na parte do piano na seção C remete-nos à sonoridade do pife brasileiro[10], explorando regiões agudas do piano. A volta à seção A contém fragmentos do tema A inicial, dessa vez aumentados e com a inclusão da rítmica no piano bastante semelhante ao xaxado. Em geral, as acentuações são cruciais para condução rítmica, tendo um papel importante na interpretação para ambos os instrumentos.

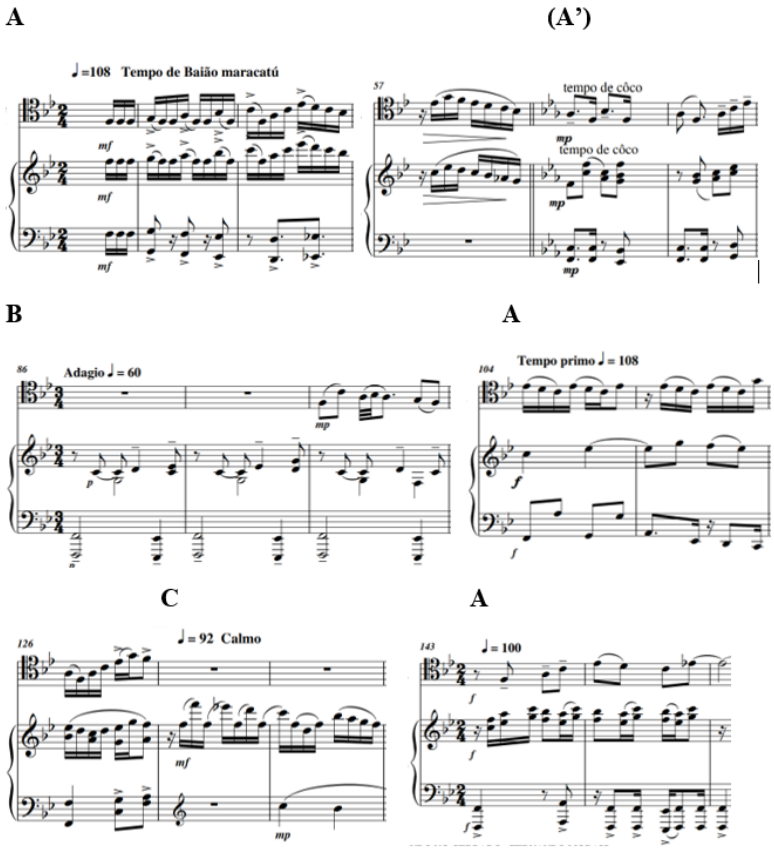

Fig. 11: Fernando Morais, *Xaxando no cerrado*, Entradas das seções A(A')BACA. Fonte: Arquivo dos autores.

[10] Instrumento musical presente na música do Nordeste brasileiro. Também conhecido como pífano ou pífaro.

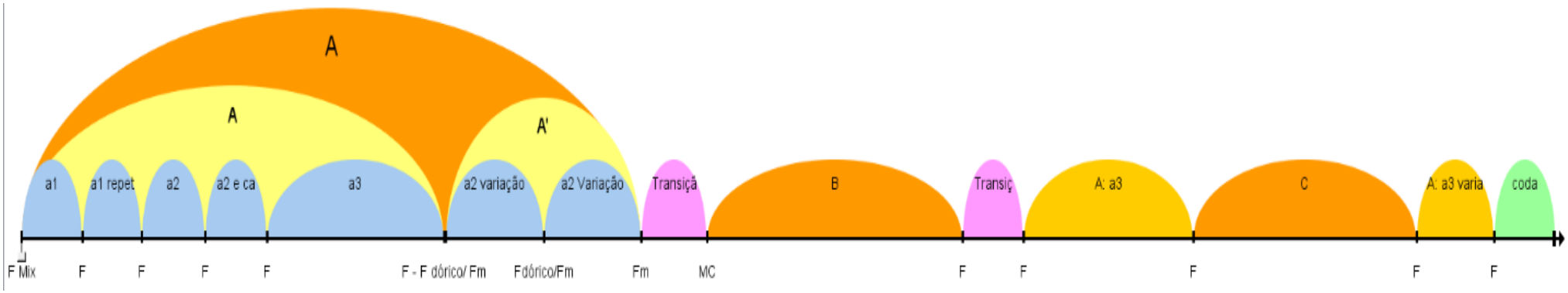

Fig. 12: Diagrama da forma (ABACA) no *software* Audio Timeliner[11]. Fonte: Elaborada pelos autores.

[11] As harmonias marcadas no *Audio TimeLiner* evidenciam as cadências e seus respectivos acordes. Embora as cadências estejam marcadas com F (acordes de Fá maior), a harmonia predominante é Fá mixolídio, com exceção da subseção A' (Fá dórico ou Fá menor).

Conforme podemos observar na Figura 12 e no quadro 4, a peça está dividida em ABACA, incluindo transições e coda. A maneira como os elementos temáticos estão dispostos caracterizam a forma rondó.

Fá mixolídio é a harmonia predominante em toda a peça, alternando para Fá dórico apenas em A'. Alguns trechos harmônicos da subseção A' também podem ser analisados como Fá menor, conforme disposto no quadro a seguir.

Seção		*Design* Temático	*Design* Harmônico
A	A	Dividida em subseções a1, a2 e a3. Cada subseção contém um material temático diferente	Fá mixolídio
	A'	Utiliza material temático da subseção a2	Fá dórico/Fá menor (escala natural) A presença da nota Ré bemol e do acorde de Ré bemol maior nesta seção em alguns trechos nos remete também à tonalidade de Fá menor. Na transição que se segue, há uma forte ênfase às notas da escala de Fá menor harmônica, culminando numa meia cadência na dominante de Fá menor, nesse caso o acorde de Dó maior.
transição		//////////////

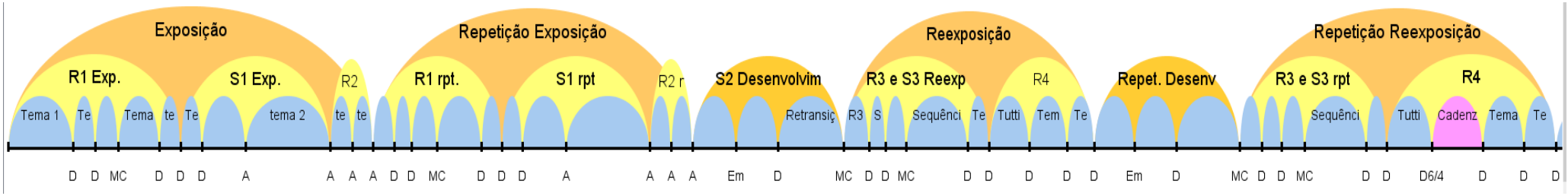

Fig. 13: Diagrama da forma do *Concerto para Trombone Alto* (1° mov.) no *software* Audio Timeliner. Fonte: Elaborado pelos autores.

Os autores julgaram importante a inclusão de uma obra do período clássico, a fim de solidificar termos e conhecimentos sobre um gênero e forma que se consolidaram naquela época. Proporcionar essa vivência para a classe foi importante a fim de que os alunos tivessem uma visão mais clara sobre frases mais regulares, tonicalizações e modulações mais aparentes e a relação entre os elementos temáticos e harmônicos na forma concerto (Figura 13).

A forma concerto assemelha-se à forma sonata, com exceção para uma dupla exposição do tema e alternâncias entre solista e orquestra. A primeira exposição é preparada pela orquestra. Nesse caso, o pianista colaborador que executa a redução é responsável por introduzir a atmosfera temática, harmônica e sonora do concerto, criando o cenário propício para a entrada do trombonista (Figuras 14 e 15).

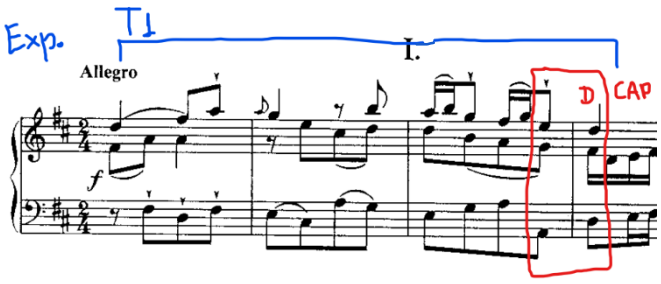

Fig. 14: Leopold Mozart, *Concerto para trombone alto e orquestra*, compassos 1-4, exposição orquestral, cor azul para o tema 1; e cor vermelha para a cadência autêntica perfeita em Ré maior (D). Fonte: Arquivo dos autores.

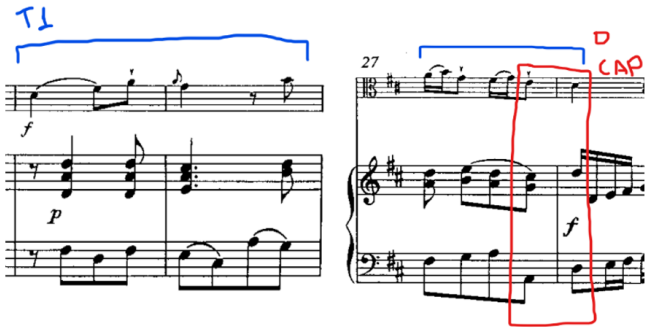

Fig. 15: Leopold Mozart, *Concerto para trombone alto e orquestra*, compassos 25-28, exposição do solista, cor azul para o tema 1; e cor vermelha para a cadência autêntica perfeita em Ré maior (D). Fonte: Arquivo dos autores.

Outro trecho importante a ser destacado é a passagem entre o final da exposição com uma cadência autêntica perfeita na nova tonalidade, Lá maior (A) e o início do desenvolvimento, no qual um novo panorama harmônico e temático se apresenta, exigindo dos músicos a adoção de uma sonoridade mais intimista. Motivos melódicos na parte do trombone e na linha do baixo da parte de piano também são evidenciados por criarem diálogo entre as partes, ajudando o movimento e a direção da frase (Figura 16).

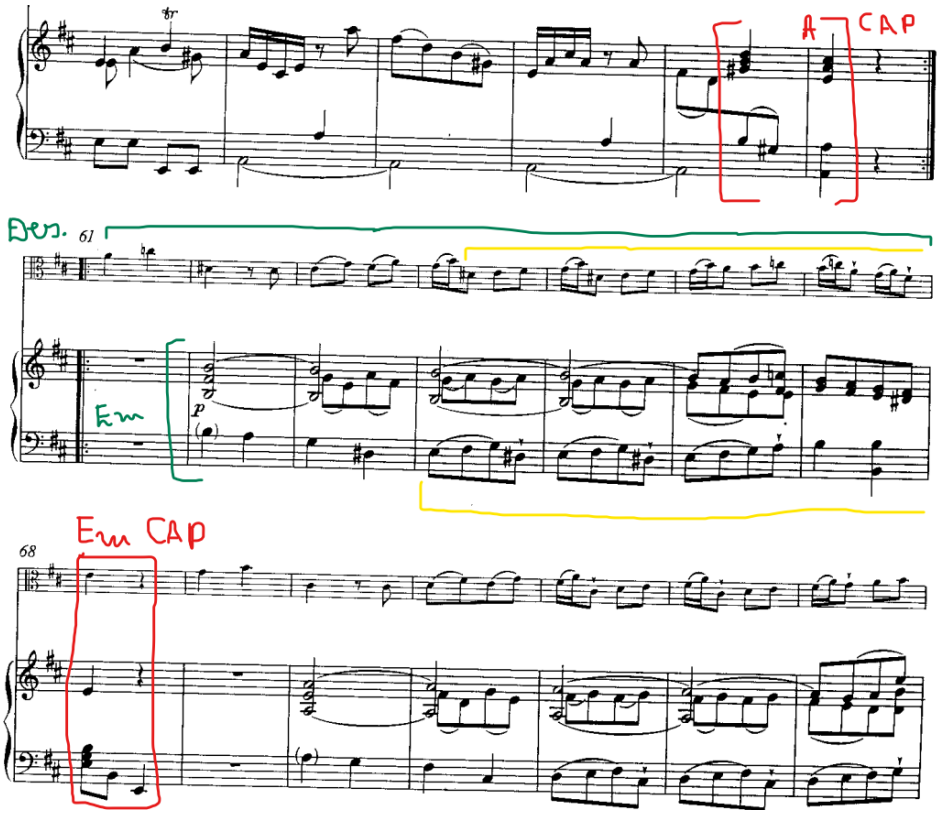

Fig. 16: Leopold Mozart, *Concerto para trombone alto e orquestra*, c55-74, cor vermelha para cadências; cor verde para o desenvolvimento e seu panorama harmônico inicial; cor amarela para diálogo entre a melodia do trombone e a linha do baixo da parte de piano. Fonte: Arquivo dos autores.

A forma da peça está disposta na tabela a seguir e corresponde à forma concerto, mais próxima do classicismo tardio.

Seção	Design Temático	Design Harmônico
Seção 1: R1	Exposição Orquestral (Pode conter temas 1, 2 e conclusivos)	I (Tônica original)
Seção 2: S1	Exposição Solista (haverá temas 1, 2 e conclusivos)	I – V
Seção 3: R2	Ritornello Orquestral (contém temas conclusivos)	V
Seção 4: S2	Desenvolvimento Solo e Orquestral (e retransição)	Mi menor, Ré maior – V7
Seção 5: R3 e S3	Reexposição Solo e Orquestra (temas 1, 2 e conclusivos) (síntese R1 e S1)	I (Tônica original)
Seção 6: R4	Ritornello Orquestral (Temas conclusivos interrompidos pela *Cadenza*)	I (Tônica original)

Quadro 5: Forma do *Concerto para trombone alto*, de Leopold Mozart. Fonte: Elaborado pelos autores.

Outro destaque importante para a forma concerto é a presença da última seção ou ritornelo orquestral com o advento de temas conclusivos preparando a *cadenza* e finalizado pela orquestra, cabendo ao pianista que executa a redução a finalização do movimento.

5. Apresentação dos resultados

Conforme citado anteriormente, um questionário foi desenvolvido pela pianista colaboradora e o professor da turma com o objetivo de obter dos alunos uma avaliação sobre a eficácia das aulas de análise musical desenvolvidas ao longo do semestre. Dos 12 respondentes, 11 afirmaram já terem tido algum contato com disciplinas relacionadas a análise durante o curso, o que facilitou a compreensão do processo, uma vez que não era um conteúdo totalmente novo para a maioria deles. Quanto à frequência, um estudante participou de 50% das aulas, oito participaram de 75% e três participaram de 100% dos encontros. Quanto à avaliação da atividade de análise, nove estudantes responderam "Excelente", dois "Muito Bom" e um "Bom", revelando que, no geral, os estudantes se mostraram satisfeitos com a metodologia didática desenvolvida.

Com relação às obras analisadas fazerem parte do repertório deles, 11 estudantes responderam que sim, algumas das obras analisadas já foram executadas ou estavam sendo estudadas por eles. O *Divertimento* de G. Gagliardi e O. Brum e o *Concertino* de F. David foram as mais apontadas nas respostas. Em geral, os estudantes sinalizaram que as análises possibilitaram uma consciência melhor no processo de estudo, que cada professor discute sobre análise de um modo diferente, mas que o olhar de "pianista" aparenta ser mais completo devido à experiência com um instrumento harmônico. Outros relataram uma clareza melhor quanto às cadências e um entendimento do "porquê" de cada coisa. Alguns alunos trouxeram a importância das análises para a escrita de seus trabalhos acadêmicos.

Sobre como a atividade de análise pôde colaborar para a performance do repertório, em geral, os estudantes responderam que a análise ajuda a: identificar os trechos com maiores dificuldades; interpretar o fraseado e entender a orquestração; compreender o que o compositor pretende com cada frase; compreender os aspectos harmônicos e a forma; explorar as harmonias em favor da performance; e ter uma visão macro da peça.

Sobre a contribuição das análises para a formação como *performer*, os alunos responderam que a análise: contribui para uma consciência musical e planejamento da execução das obras; traz esclarecimento estilístico, técnico e interpretativo; traz uma visão completa da obra entendendo a importância das partes de piano e orquestra; e mostra a importância a ser dada à forma, à harmonia e ao caráter, mudando o processo de pensar, estudar e interpretar a obra.

Quando perguntados sobre qual aspecto da atividade de análise foi mais útil ou valioso, eles responderam: relembrar conceitos de harmonia e estruturação musical; identificar cadências e modulações para entender o direcionamento das ideias e imagens musicais das peças; e explorar harmonias em favor da performance. Alguns também destacaram o encontro em que discutimos sobre planejamento de ensaios.

Ao serem arguidos sobre quais aspectos eles gostariam que tivessem sido abordados, eles responderam: mais peças do repertório de tuba poderiam ter sido analisadas; aprofundamento no ritmo de peças brasileiras; transcrições; e o estudo do fraseado musical. Dois alunos não opinaram.

Sobre qual aspecto da atividade poderia ser melhorado, os estudantes responderam que seria interessante colocar mais exemplos e revisões dos conceitos básicos. Relataram o desejo de que fosse presencial, pois, sendo remoto, às vezes o estudante era distraído por outras situações em casa ou conexão ruim da internet; de que houvesse a inclusão do repertório de música popular e jazz; e de que as obras analisadas fossem as mesmas estudadas por eles no semestre. Disseram também que alguns termos não ficaram claros; e demonstraram o interesse em que a atividade acontecesse mais vezes.

Na seção de comentários e sugestões, os estudantes agradeceram pelos encontros e pelo aprendizado; enfatizaram a oportunidade de analisar e aplicar os conhecimentos estudados em Literatura e Estruturação Musical[12] e harmonia nas peças próprias dos seus instrumentos; destacaram a possibilidade de ajustes em uma redução orquestral para o piano; frisaram a importância de abordar mais obras do repertório de tuba; e sugeriram que a atividade fosse realizada, assim que possível, em modelo presencial, com *slides* e músicos tocando.

6. Discussão dos dados

Em geral, os participantes mostraram-se satisfeitos com a atividade e evidenciaram contribuições das análises em suas rotinas como músicos profissionais e estudantes. Destacaram a importância das análises para uma compreensão total das peças, trazendo esclarecimento musical, estilístico, técnico e interpretativo, sendo a compreensão de aspectos harmônicos mais mencionada entre as respostas como um ponto positivo. Os estudantes também apontaram a importância das análises para o desenvolvimento de uma consciência musical e organização das ideias para o estudo e preparação das peças. Esse resultado é corroborado pelos estudos de Kaplan (1987), Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012) e outros no que diz respeito à importância da análise musical para o entendimento da estrutura da peça e "consolidação de uma visão interpretativa da obra em questão" (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012: 100), bem como de um estudo baseado em pontos de referência, definidos por "seções que possuam sentido musical" (CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2010: 102). Assim, essa avaliação revela que a atividade teve um impacto positivo no aprendizado dos estudantes e correspondeu aos objetivos propostos pela pianista colaboradora e pelo professor da turma.

No que diz respeito ao que poderia ter sido abordado, em geral, os estudantes afirmaram que deveria haver mais revisões de alguns termos usados em análise, a inclusão de mais obras para tuba e peças brasileiras e análise de obras características da música popular e do jazz.

Devido aos poucos encontros realizados, tentamos democratizar o repertório analisando três obras para trombone, uma para tuba e uma para eufônio para atender a diversidade instrumental da turma. Mas a expectativa era que, nos semestres seguintes, as análises continuassem e que incluíssemos mais obras do repertório de tuba. O mesmo para a inclusão de obras do repertório brasileiro, tendo em vista a sua importância para a valorização dessas obras e formação dos estudantes. A inclusão de peças da música popular e jazz também era e ainda é possível. Embora os autores não atuem na área de jazz, improvisação

[12] Nome dado ao componente curricular em alguns cursos de música que trata dos conteúdos de harmonia, contraponto e forma.

e música popular, há elementos musicais que podem ser analisados e discutidos em parceria com aqueles estudantes que já possuem experiências nessas linguagens musicais.

Considerações finais

Diante dos resultados, constatamos que a investigação alcançou o objetivo de avaliar os resultados da atividade de colaboração pianística em modelo de ensino remoto durante o semestre de 2021.1 na classe de trombone, tuba e eufônio da UFBA. Para avaliar esses resultados, foi apresentado um escopo das atividades desenvolvidas e uma discussão tendo como base a literatura inerente ao tema. A realização da atividade de forma remota trouxe várias dúvidas de como seria a aceitação da classe no que diz respeito ao formato das aulas. Ao analisarmos as respostas do questionário realizado com 12 estudantes de graduação e pós-graduação, foi possível observar que houve grande interação com as atividades propostas e que as considerações apontadas pelos estudantes ajudariam na condução do componente curricular nos semestres subsequentes.

Alguns alunos relataram dificuldades pontuais com a internet, uma vez que nem todos possuíam planos que garantissem o mínimo de qualidade de navegação. Tal dificuldade foi amenizada com a gravação das aulas e disponibilização para que os alunos pudessem assistir em momentos mais apropriados.

Ao discutirmos a relação entre análise musical e pedagogia da performance, destacamos também a importância da ampliação do tipo de repertório utilizado nos componentes curriculares das universidades que tratam de análise musical para também atender alunos de diferentes instrumentos. A pesquisa mostrou que a conexão do estudante com o repertório analisado pode motivá-lo consideravelmente nas suas atividades de performance. O trabalho de colaboração pianística focado em aspectos analíticos e performáticos do repertório demonstrou ser importante mesmo no formato remoto, e experiências como as apresentadas neste artigo podem ajudar no desenvolvimento de uma pedagogia mais abrangente no que se refere ao ensino da performance no Brasil.

Referências

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo Press, 1971.

ARAÚJO, André Luiz Lopes de. *A voz ao longe*: limites, potencialidades e desafios das abordagens e estratégias do ensino de canto a distância. Tese (Doutorado em Comunicação Humana e Saúde). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

ALMEIDA, Maria Elizabeth Bianconcini de. Narrativa das relações entre currículo e cultura digital em tempos de pandemia: uma experiência na pós-graduação. *Revista Práxis Educacional,* v. 17, n. 45, p. 1-29, abr./jun. 2021.

BAKER, Dian. *A Resource Manual for the Collaborative Pianist*: Twenty Class Syllabi for Teaching Collaborative Piano Skills and an Annotated Bibliography. Thesis (Doctorate in Musical Arts). Arizona State University, 2006.

BARROS, Matheus Henrique da Fonseca. Educação Musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de música. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 292-304, jan./jun. 2020.

BAUR, John. *Music Theory Through Literature*. Michigan: Prentice Hall, 1985. v. 1.

BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song.* New York: W.W. Norton, 1978.

CASTRO, Eder Alonso; QUEIROZ, Eliziane Rodrigues de. Educação a distância e ensino remoto: distinções necessárias. *Revista Nova Paideia - Revista Interdisciplinar em Educação e Pesquisa*, [*s.l.*], v. 2, n. 3, p. 3-

17, 2020. DOI: 10.36732/riep.v2i3.59. Disponível em: https://ojs.novapaideia.org/index.php/RIEP/article/view/40. Acesso em: 5 mai. 2023.

CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Ricieri Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, 2012.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

CRUZ, Daniela Pinto. *A inclusão do trombone alto no processo de ensino e aprendizagem de trombone.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Educação, Universidade do Minho, Braga, 2020.

DA SILVA, Nathália Yuri Kato. *O desenvolvimento técnico-artístico do pianista colaborador através do repertório de Lied.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DAVID, Ferdinand. *Concertino para trombone e orquestra, Op. 4*. Hamburgo: Anton J. Benjamim, [19--?]. 1 partitura. Editado por Fr. Grube.

GAGLIARDI, Gilberto; BRUM, Oscar S. *Divertimento para trombone e piano.* [*s.l.*]: [*s.n.*], [19--]. 1 partitura. Editado por Alexandre Teixeira.

INTERNATIONAL TUBA EUPHONIUM ASSOCIATION (ITEA). Honorary Life Members. *Tuba Journal*, v. 26, n. 1, 1998.

JOHNSON, Graham. *Franz Schubert*: The Complete Songs. New Haven: Yale University Press, 2014. 3 v.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator*: The Pianist as Partner. New York: Oxford University Press, 2009.

KIMBALL, Carol. *Song*: A Guide to Art Song Style and Literature. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5. ed. Routledge: Nova York, 2018 [Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990].

LEBEDEV, Alexey. *Concerto em um movimento*. Trombone baixo e piano. Moscow-Leningrado: Editora Musical Estatal, 1950. 1 partitura.

LEBEDEV, Alexey. *Concerto em um movimento*. Trombone baixo e piano. Nova York: Musicus, 1960. 1 partitura. Rearranjado e editado por Allen Ostrander.

LEBEDEV, Alexey. *Concerto em um movimento*. Trombone baixo e piano. Leipzig: Friedrich Hofrneister, 1995. 1 partitura.

LEBEDEV, Alexey. *Concerto em um movimento*. Trombone baixo e piano. Moscow: [s.n], [entre 1980 e 1999]. 1 partitura.

LEE, Pei-Shan. *The Collaborative Pianist*: Balancing Roles in Partnership. Thesis (Doctorate in Musical Arts). New England Conservatory of Music, Boston, 2009.

MADEIRA, Bruno. *A obra para violão de Maurício Orosco*: uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de peças selecionadas. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. *Os modos de ser e agir do pianista colaborador*: um estudo de entrevistas com profissionais do centro de educação profissional – Escola de Música de Brasília. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOORE, Gerald. *Singer and Accompanist*: The Performance of Fifty Songs. London: Methuen & Co., 1953.

MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist.* Letchworth: Garden City Press, 1984.

MORAIS, Fernando, 2017. *Biografia.* Disponível em: https://fernandomoraiscompositor.com.br/ biografia/ Acesso em: 12 ago. 2022.

MORAIS, Fernando. *Xaxando no cerrado.* Trombone (ou euphonium) e piano. Brasília: [s.n], 2001, rev. 2009. 1 partitura. Editado por Fernando Morais.

MOTA, Gisele Pires de. *The Songs for Voice and Piano by Ronaldo Miranda*: Music, Poetry, Performance and Phonetic Transcription. Thesis (Doctorate in Musical Arts). Florida State University, 2010.

MOZART, Leopold. *Concertino per Trombone, für Posaune & Streichorchester*. Zumicon: Marc Reift, 1990. 1 partitura. Editado por Paul Angerer.

MUNDIM, Adriana Abid. *Pianista colaborador*: a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de flauta transversal. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2009.

NG, Yee Von. *The Collaborative Pianist's Role in an Integrated-Arts Setting*: Dance, Music, and Visual Arts. Thesis (Doctorate in Musical Arts). University of Maryland, 2014.

POW, Lauralie Bel. *More than Mere Notes*: Incorporating Analytical Skills into the Collaborative Pianist's Process in Learning, Rehearsing, and Performing Repertoire. Thesis (Doctorate in Musical Arts). University of Miami, 2016.

RAY, Sonia. *Pedagogia da performance musical*. 2015. Tese (Pós-doutoramento). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RINK, John. Musical Structure and Performance by Wallace Berry. *Music Analysis*, [*S.l.*], v. 9, n. 3, p. 319-339, 1990.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the Act of Performance. *In*: RINK, John (ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.

SANTOS, Elisama da Silva Gonçalves. *The Rehearsal Plan and the Preparation of Brazilian Art Songs*: An Autoethnographic Study in Collaborative Piano. Thesis (Doctorate in Musical Arts). Performing Arts, North Dakota State University, Fargo, 2020.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song*: Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

TEIXEIRA, Alexandre. Quatro obras de Gilberto Gagliardi segundo o quarteto brasileiro de trombones: revisão e edição crítica. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

WITT, Juliana. *Process-Driven Collaboration*: Capacities from Teaching Artistry that Enrich the Work of Collaborative Pianists. Thesis (Doctorate in Musical Arts). Arizona State University, 2020.

Elisama da Silva Gonçalves Santos é doutora em Música (Piano Colaborativo/Música de Câmara e Coaching Vocal) pela North Dakota State University (USA). Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Licenciatura em Música (UFBA). Especialista em Educação Digital pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Docente no Curso de Licenciatura em Música, Departamento UNEAD da UNEB. Servidora Técnica Pianista lotada na Escola de Música da UFBA. Membra Fundadora da Associação Brasileira de Piano Colaborativo (ABPC). Atua nas áreas de Artes com ênfase nos seguintes temas: Piano Colaborativo, Música de Câmara, Ópera, Dicção Lírica, Pedagogia do Piano, Análise Musical e Educação Musical. elisamamus@yahoo.com.br

Lélio Eduardo Alves da Silva é doutor em música pela UNIRIO (2010), possui graduação em Música (trombone) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997), graduação em Música (tuba) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), graduação em Programa de Formação Pedagógica pelo Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (2004); especialização em Docência Superior e mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Atualmente é professor adjunto de trombone, tuba e eufônio da Universidade Federal da Bahia. leliotrombone@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional