

## A ESCOLA DE TROMPETE DE BOSTON E SUA INFLUÊNCIA NO BRASIL

Nailson Simões

“Não se pode ensinar alguma coisa a alguém  
Pode-se apenas auxiliar a desenvolver por si mesma.”  
*Galileu-Galilei*

### INTRODUÇÃO

A escola de trompete de Boston representa o que há de mais inovador e atualizado no ensino contemporâneo de trompete. Por romper com dogmas até então considerados intocáveis, costuma ser motivo de polêmica entre trompetistas do mundo inteiro. O papel do trompete sofreu grandes transformações no último século, e a escola de Boston propõe um sistema metodológico e didático em sintonia com esta evolução, respaldado por pesquisas em áreas afins do conhecimento humano. O conceito chave da escola, entretanto, não é a busca do progresso em si, mas sim de uma maneira de tocar o trompete que respeite e integre o corpo e a mente, proporcionando ao músico o máximo de bem-estar pessoal combinado a um alto nível de desempenho artístico, muito mais abrangente que a mera execução técnica.

De fato, as escolas tradicionais de trompete, muitas originadas no século XIX ou no início do século XX, não acompanharam o imenso desenvolvimento musical a partir de sua época: o aumento do número de integrantes da orquestra sinfônica e do tamanho das salas de concerto, associado ao repertório contemporâneo, que exige do instrumentista um alto nível de execução técnica combinado a uma grande potência sonora, teve como resultado uma mudança do papel deste instrumento em todas as formações artísticas.

Para acompanhar esta evolução, os fabricantes de trompete do século XX desenvolveram pesquisas contínuas; hoje, o instrumento padrão tem um maior diâmetro interno, conta com o recurso das bombas de afinação ajustáveis durante a execução, além de vários tipos e tamanhos de bocais específicos para cada obra, estilo, período ou formação, bem como modelos aprimorados dos trompetes armados nas diversas tonalidades (não confundir com modelos diferentes de trompetes: antes deste instrumento tornar-se cromático, existiam tantos trompetes quanto tonalidades e ainda hoje são requisitados instrumentos em diversas tonalidades, principalmente no repertório orquestral).

A escola de Boston contemporânea, herdeira de duas linhagens nobres do trompete tradicional, a escola francesa e a russa (termo genérico referente à escola oriunda dos países que pertenciam à antiga União Soviética), não tem como proposta renegar as tradições, mas preservar seus elementos artísticos e estéticos por meio de uma execução aprimorada, compatível com a situação atual do trompete.

O ensino do trompete no Brasil enfrenta sérios obstáculos, como o restrito número de docentes capacitados e atualizados, a escassez de universidades que oferecem cursos de nível superior de trompetes e a falta de cursos de reciclagem específicos. Com a chegada da atual escola de Boston neste país na década de 80, apoiada por vindas regulares ao Brasil do seu maior expoente, Charles Schlueter, primeiro trompete da “*Boston Symphony Orchestra*”, muitos instrumentistas, professores e alunos, identificaram-se com a concepção da escola, que disseminou-se rapidamente, a mais forte razão por seus simpatizantes e adeptos estarem, em sua maioria, vinculados a instituições de ensino médio e superior.

Hoje a escola de Boston está plenamente integrada no panorama artístico e acadêmico do Brasil através de seus representantes, em posições de destaque na música erudita e popular, nas orquestras sinfônicas e grupos de câmara, nas universidades e escolas de música. Este trabalho é fruto desta trajetória, e pretende apresentar detalhadamente a concepção da escola, suas origens, sua metodologia e uma parte de seus resultados, especialmente no Brasil.

Parafraseando Galileu-Galilei, afirmo que cada um de nós é seu próprio professor. O presente artigo vem a ser uma contribuição na busca da identidade e do modo de tocar de cada indivíduo enquanto artista.

## O CORPO COMO INSTRUMENTO

### O papel da mente

Desde a Antiguidade, existe a consciência de que o bom funcionamento do corpo humano depende inteiramente da harmonia entre a mente e o corpo. Nesta linha de pensamento está uma das primeiras concepções da escola que é a consideração do *corpo como instrumento*. Na verdade, os instrumentos musicais de sopro (trompete, trompa, flauta, etc) são apenas os amplificadores do som produzido pelo nosso corpo.

O corpo humano é comandado por dois hemisférios cerebrais. Cada um tem características próprias e exerce uma influência diferente no corpo humano, na metade oposta à sua: o hemisfério esquerdo atua sobre o lado direito do corpo e vice-versa. As pesquisas mais recentes estabelecem a teoria de que o lado direito do cérebro rege a criatividade, as tendências artísticas, a comunicação e a sensibilidade, enquanto o lado esquerdo, que é o mais requisitado em nossa sociedade, domina o cálculo, a razão e o controle dos instintos naturais. Estes conhecimentos podem ser extremamente úteis na área de *performance* e ensino instrumental, abrindo um vasto campo para pesquisas de meios que facilitem o estímulo do lado direito do cérebro durante a atividade musical e o desenvolvimento dos reflexos envolvidos no ato de tocar.

Pode-se dizer até que, em muitos aspectos, essas duas metades se opõem, se contradizem, como se cada um de nós fosse duas pessoas, dois inimigos em luta. Ou como se nós tivéssemos dois cérebros diferentes e conflitantes. A desconcertante descoberta desses dois “eus” não é nova. Já no século

passado se desconfiava de sua existência. Porém, nunca como de alguns anos para cá se desenvolveram tanto as pesquisas apoiadas nessa teoria. E em particular aquelas voltadas para o hemisfério direito, no qual residem as tendências artísticas e a criatividade. As pesquisas sobre a dualidade das funções cerebrais, ou, como dizem os neurologistas, a lateralidade cerebral, ganharam impulso com o tratamento da epilepsia, um tipo de distúrbio nervoso diretamente relacionado com os dois hemisférios cerebrais, que leva o paciente a sofrer violentos ataques convulsivos. As principais pesquisas nessa área foram conduzidas principalmente pelo neurologista americano Roger Sperry, do Instituto de Tecnologia da Califórnia, e consistiam em estimular separadamente cada hemisfério, através da projeção controlada de imagens. Os resultados, surpreendentes, deram a Sperry o Prêmio Nobel de Medicina em 1981.<sup>1</sup>

O corpo é o instrumento responsável pela produção do som, enquanto o cérebro exerce o comando geral. A reprodução final do som depende diretamente do desempenho corporal; daí a importância dos reflexos, como no caso dos esportes ou da dança. É preciso levar em consideração como a alimentação, o condicionamento físico e o comportamento emocional podem interferir no modo de um instrumentista tocar.

Na escola de Boston, o desenvolvimento da criatividade individual constitui um ponto essencial, sempre associado ao bem-estar físico e emocional, a fim de que o ato de tocar não apenas traga ao músico realização artística e profissional, como também seja sempre um meio de expressão pessoal e uma fonte de satisfação e prazer. Para alcançar estes resultados é imprescindível que as técnicas de execução estejam absolutamente de acordo com o funcionamento e os limites do corpo humano, e que o processo ensino-aprendizagem envolva um profundo respeito pelo aluno, por suas dificuldades, bem como por seu talento, transmitindo-lhe segurança e confiança em seus referenciais internos, para que desenvolva personalidade artística própria. A motivação é outro elemento fundamental em todo processo de aprendizagem e deve ser continuamente estimulada.

Como todas as atividades que envolvem o palco, a *performance* musical pode acarretar grande tensão emocional que se reflete no corpo sob forma de tensão muscular, prejudicando o desempenho, abalando a autoconfiança do músico e podendo até causar danos à musculatura envolvida na execução. Este quadro costuma ser particularmente grave no caso dos estudantes, menos experientes, mais sensíveis a pressões externas e, geralmente, cheios de expectativas quanto ao seu futuro nesta área tão competitiva. A pianista norte-americana Eloise Ristad desenvolveu a partir dos anos 70, nos Estados Unidos, uma série de conferências e oficinas dedicadas à busca de soluções criativas para estes problemas, reunindo grupos de músicos para a discussão coletiva das dificuldades encontradas. Aplicando técnicas de relaxamento, descontraído a postura corporal através da mu-

---

<sup>1</sup> Marcelo Macca; Álfio Beccari. “Nossos dois cérebros”. *Globo Ciência*. Outubro de 1994, 34-35.

dança de atitude em relação ao medo do palco e à rejeição dos próprios erros, bem como questionando os dogmas da “execução perfeita” e enfatizando que um bom relacionamento com o público é a consequência natural do equilíbrio interno, o trabalho de Eloise conquistou muitos adeptos nos Estados Unidos, entre os quais o próprio Charles Schlueter. Eis aqui o retrato fiel de uma situação na qual todos os instrumentistas poderão reconhecer-se:

É tentador para nós, instrumentistas, separar nossos próprios juízes internos de nós mesmos e instalá-los na platéia. Ao trabalhar com alunos de conservatório, pedi-lhes que imaginassem estar no palco e procurassem seus “juízes” entre o público. Não foi nada difícil: para um aluno, estes tomaram forma imediatamente. Este aluno reconheceu três instrutores (...) que detinham o poder de decretar sua permanência no conservatório ou seu banimento no ano seguinte.<sup>2</sup>

A escola de Boston defende, portanto, a idéia de que o ato de tocar não se restringe à execução propriamente dita, que sofre interferências de diversos fatores internos e externos, físicos, mentais e emocionais, e considera indispensável uma preparação mental que ajude o músico a aproveitar ao máximo seu próprio potencial e estimule sua criatividade. Um elemento chave deste preparo é a conexão com o aqui e o agora, que reduz a ansiedade em relação ao futuro e ao passado, e que tem suas origens nos ensinamentos budistas:

Não volte atrás em coisas que passaram e para o futuro  
não acalente esperanças desejadas; o passado foi deixado para trás por ti,  
o estado futuro ainda não veio.  
Mas aquele que com clara visão pode ver o presente que está aqui  
e agora, tal sábio deveria esperar atingir  
o que nunca se perde ou se abala.

## AR, MATÉRIA-PRIMA DO SOM

### Concepção

A respiração, além de ser indispensável para todos os seres vivos, fornece a matéria-prima na arte de executar um instrumento de sopro. Nesta proposta específica podemos citar:

Na ausência de ar, não existe vibração;  
na ausência de vibração não existe som.

Parece evidente, porém muitas vezes este conceito fundamental, simples e objetivo é esquecido na prática dos instrumentistas de sopro e, pior, dos profes-

---

<sup>2</sup> Eloise Ristad. *A Soprano on Her Head*. Moab, Utah: Real People Press, 1982, 17-18.

sores. Desta negligência surge a errônea concepção de que a qualidade da execução musical no trompete depende, em primeiro lugar, da potência muscular da embocadura; em seguida, da agilidade técnica envolvendo o trabalho dos dedos. Após vários outros aspectos chega a respiração e, ainda assim, relacionada apenas ao volume de som.

Ninguém vive sem respirar. O corpo humano é uma máquina supersincronizada, formada por muitas estruturas compostas por milhares de células. Para sobreviver, elas precisam da energia que retiram do oxigênio. A respiração envolve vários órgãos – cérebro, nariz, garganta, traquéia e pulmões – trabalhando em uma seqüência sutil de inspirações e expirações, quase imperceptível. Só para se ter uma idéia, para ler este texto até aqui você levou cerca de 30 segundos. Tempo suficiente para respirar aproximadamente sete vezes. Em cada inspiração, consome-se meio litro de ar, totalizando, em 24 horas, nada menos do que 9.000 litros.<sup>3</sup>

O descaso com a respiração na prática musical é uma conseqüência da pouca importância que damos, em nosso cotidiano, à nossa saúde em geral e à nossa respiração em particular. Nossa civilização atual criou estilos de vida que massacram o corpo, a mente, as emoções e a percepção dos sentidos.

Geralmente os costumes do homem atual são contrários aos princípios básicos de saúde. Os hábitos saudáveis mais elementares são negligenciados, por exemplo, o movimento ao andar – normalmente se anda carregando pesos, desequilibrando os braços ou as costas – também o aproveitamento postural no ato de sentar, dormir ou outros atos diários.

Para corrigir estes problemas, surgiram em nosso século sistemas de reeducação postural, como a técnica Alexander, com aplicação específica ao caso dos músicos, mais propensos a problemas posturais por causa dos instrumentos.

Em seu livro *Equilíbrio energético e consciência do corpo*, Mário Jahara-Pradipto chama a atenção para este ponto:

... o “sopro final” da vida. Respirar não é inalar – respiração é um ciclo. No Oriente diz-se que cada vez que inspiramos renascemos, e que cada expiração é uma pequena morte. Diminuir a respiração é uma forma de nos tornarmos “meio mortos”, de sentirmos menos. Mas uma respiração “pequena” reprime não só as sensações desagradáveis, como também as agradáveis – a pessoa acaba se tornando incapaz de sentir prazer. A respiração alimenta a vida, produz energia vital.<sup>4</sup>

Sabe-se que o homem ocidental emprega apenas um terço de seu potencial pulmonar e tem mais problemas com doenças respiratórias que os orientais.

<sup>3</sup> Paulo Emmanuel Riskalla. “Respiração”, *Revista Saúde*. Abril de 1996, 28.

<sup>4</sup> Mário Jahara-Pradipto. *Zen Shiatsu - Equilíbrio energético e consciência do corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 1986, 28.

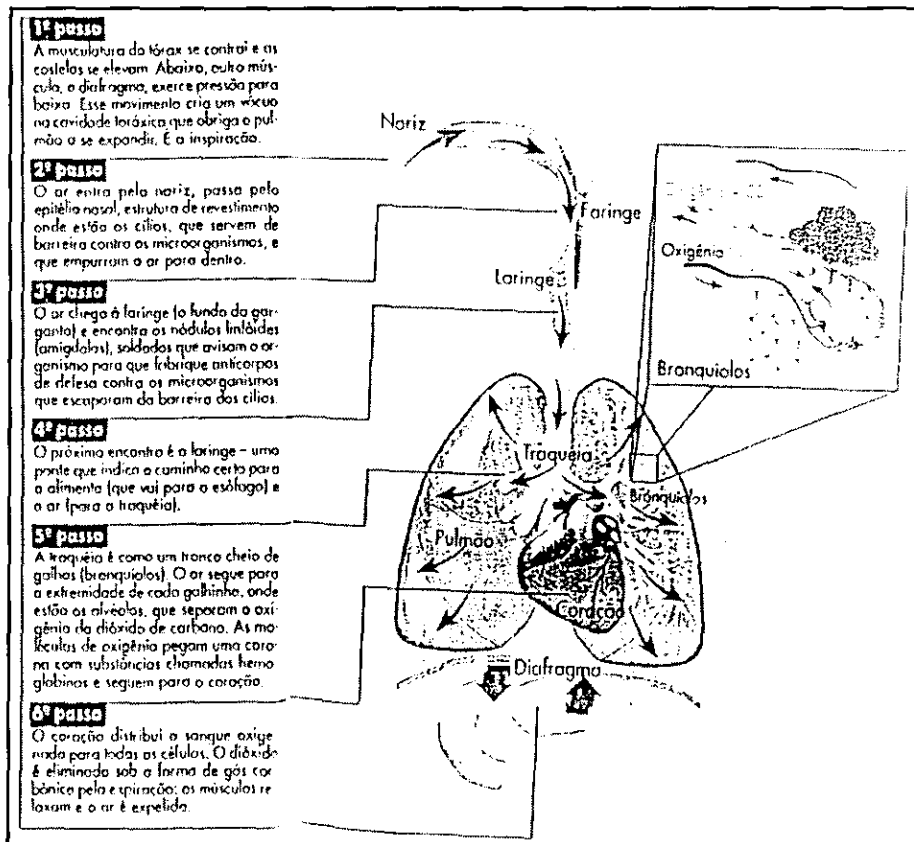
Para o instrumentista de sopro, é muito importante praticar algum exercício físico que não vise exclusivamente a criação de massa muscular e que promova o desenvolvimento da capacidade respiratória, como por exemplo, natação, *cooper*, tênis, futebol ou remo, sendo recomendado um acompanhamento médico adequado.

Segundo Adolf Herseht,

o esforço físico empregado no ato de tocar o trompete é sem dúvida um exercício altamente desgastante e deve-se praticar quase diariamente. O trompete é o instrumento de sopro mais exigente em gastos de energia física, por trabalhar em uma das frequências sonoras mais agudas dos instrumentos de metais, e necessita-se trabalhar com uma pressão interna superior aos outros instrumentistas de sopro para que toda a parte técnica não seja prejudicada.

Portanto, no caso dos trompetistas, a importância da prática de atividades físicas torna-se ainda maior.

## Anatomia



A musculatura possui dois movimentos básicos : *relaxamento* e *contração*.

Com base neste princípio, funciona a respiração. Tanto para inalar como para exalar, o relaxamento muscular favorece o movimento natural da respiração. A postura da caixa torácica deve ser a mais aberta e ereta possível; isto cria condições para que o processo respiratório durante a execução musical otimize a atuação das forças naturais envolvidas:

*Potência Muscular.* Os intercostais externos e o diafragma se contraem na inalação abrindo espaço para os pulmões; os intercostais internos e a parede abdominal se contraem na exalação, ajudando o trabalho de retorno dos pulmões, de maneira natural.

*Elasticidade.* Os pulmões e a caixa torácica se dilatam com os movimentos de inalação e se fecham na exalação.

*Gravidade.* A influência desta força varia de acordo com a posição do corpo (sentado ou em pé). A pressão do ar dentro dos pulmões é afetada também por um terceiro tipo de força, a gravidade. Quando estamos em pé, as vísceras abdominais puxam o diafragma para baixo, impulsionando a inalação. Se deitamos de costas, ou se por alguma razão estamos de cabeça para baixo, a gravidade empurra as vísceras abdominais na direção da caixa torácica e assim, produz uma força exalante.<sup>5</sup>

Um movimento adequado, em que os músculos estejam bem posicionados, favorece o relaxamento e melhora o seu desempenho através da contração natural, aproveitando ao máximo a força muscular e evitando tensões desnecessárias, facilitando também o processo respiratório, que por sua vez contribui mais ainda para o relaxamento muscular.

É muito importante dispor de informação consistente acerca do funcionamento da mecânica corporal, bem como de referências auxiliares que possam nos orientar nas decisões práticas que, como instrumentistas, precisamos tomar no nosso dia-a-dia. No projeto do livro “*Zen and the Art of the Trumpet*” do professor C. Schlueter, sobre a escola que constitui o objeto desta tese, o capítulo mais longo é precisamente o que trata da respiração, evidenciando que esta é o elemento básico do instrumentista de sopro, comentando em seguida a respeito dos conceitos e informações errôneas que costumamos aprender durante nossos estudos.

Alguns dos erros de compreensão mais comuns derivam da falta de conhecimento acerca do funcionamento do *diafragma*, um músculo direto e permanentemente envolvido no mecanismo respiratório, de maneira *involuntária*, isto é, um músculo cuja função é a tal ponto indispensável à sobrevivência que seu funcionamento não está submetido à vontade de seu portador. Pode, no entanto, ser considerado um músculo voluntário, uma vez que é controlado através do movimento respiratório.

A expansão do abdômen ou do estômago enquanto inalamos não quer dizer que estamos respirando satisfatoriamente. Este movimento pode ser

---

<sup>5</sup> Johan Sundberg. *Breathing Behavior During Singing*, The Nats Journal, janeiro/fevereiro de 1993. 3

independente, porque os únicos órgãos que acumulam o ar são os pulmões; os movimentos naturais do diafragma durante a respiração são a contração para inalar e relaxamento para exalar.<sup>6</sup>

Concepções erradas sobre a respiração são muito freqüentes na prática do músico brasileiro atual. Eis alguns dos mitos mais comuns, todos contrários ao mecanismo natural da respiração: inalar profundamente (*tomar ar demais*) causa hiperventilação e/ou tensão; muito ar dentro do corpo causa tontura; a expansão do abdômen significa inalação profunda; a projeção dos ombros existe na respiração alta; finalmente, a célebre técnica do suporte do diafragma.

Destas concepções deriva um sistema de ensino de instrumentos de sopro baseado essencialmente em informações erradas acerca da respiração. Muitos professores dão os seguintes conselhos a seus alunos: “só inale a quantidade necessária de ar”; “exale todo o ar que sobrar antes de inalar novamente”; “mantenha os ombros absolutamente imóveis para evitar tensões”; “não comece a respirar antes da hora”. Todos estes conceitos trazem prejuízos diretos sob forma de problemas técnicos básicos.

A falta de ar influencia negativamente a embocadura, resistência, tessitura, dinâmica, articulação, flexibilidade, som, timbre, fraseado, projeção do som, afinação e, principalmente o nosso ânimo, bem-estar físico emocional e modo de pensar. Se o corpo e o cérebro não são irrigados suficientemente, o processo de se fazer música pode ser motivo de pânico.

Aqui estão os princípios básicos adotados pela escola de Boston, divididos para maior clareza, em duas partes, correspondentes aos dois movimentos respiratórios:

### Inalação

- Enfatizar o movimento de inalação para ressaltar a correlação entre o volume do ar dentro dos pulmões e a velocidade da exalação.
- Adotar uma postura adequada quando inalar e inspirar o máximo possível, ainda que para tocar apenas uma nota.
- Quando possível, inalar pelo nariz; o ar assim inalado é mais limpo porque sofre um processo de filtração dos cílios das narinas, e também se adapta mais rápido à temperatura interna do corpo humano do que o ar inspirado pela boca.
- A glote deve estar o mais aberta possível quando a respiração bucal for indispensável. Relaxar ao máximo como se estivesse engolindo uma bola de golfe.
- Não se preocupar com a hiperventilação, que só acontece quando a quantidade de dióxido de carbono dentro do corpo é maior do que a quantidade de oxigênio. Respirar mais é uma maneira de não passar por este desprazer.
- O diafragma, por ser um músculo involuntário durante o movimento respiratório, agirá naturalmente, contraindo-se e ajudando a expansão do tórax e dos

---

<sup>6</sup> Charles Schlueter. “Zen and the Art of the Trumpet”. Boston, 1996- a ser editado, 24.



pulmões, desde que se mantenha uma postura adequada, deixando a coluna o mais ereta possível.

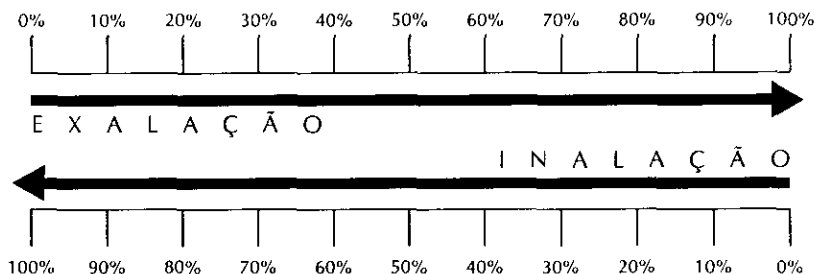
- Manter os outros músculos do tórax e abdômen o mais relaxado possível, para facilitar o trabalho natural do diafragma.
- Ao começar a inalação, tentar fazer um movimento de inspiração sem interromper e quando parar, se sentir que não está cheio suficiente, inspirar mais.
- O conceito de suporte do abdômen traz em si a idéia de tensão, o que diminui a vibração e, por conseqüência, o som. Esta contração muscular na área do abdômen e caixa torácica deve ser natural. É o mesmo esforço físico que se faz para gritar, dependendo do volume e distância que pretendemos atingir, só que em um instrumento de sopro este controle é muito mais sofisticado.
- Lembre-se sempre: quanto mais ar você tomar, melhor saúde terá, independente de tocar um instrumento de sopro ou não. Tudo melhora quando inalamos adequadamente. O seu jeito de pensar, de agir, ou sua oxigenação cerebral e corporal receberá uma condição físico-mental superior exigida no condicionamento normal do dia-a-dia.

### Exalação

Neste movimento respiratório a maior preocupação realmente é quanto à velocidade do ar. Partimos do princípio que inalamos numa postura correta:

- Devemos continuar com a idéia de que o relaxamento é o melhor caminho para a exalação, embora saibamos que existirá uma tensão natural atuando na hora da exalação (intercostais internos e abdômen).
- A postura deve permanecer o mais ereta possível da coluna vertebral.
- A velocidade do ar deve ser lenta e controlada (ar quente).

Eis a exemplificação gráfica do movimento da respiração, mostrando os movimentos inversamente proporcionais – inalação e exalação.



\*Z.P. - A “Zona de Pânico” é uma expressão usada para definir o momento em que o ar começa a faltar no meio de uma frase e o músico compensa esta falta por meio de tensão física, para agüentar chegar ao final.

Devemos evitar sempre a zona de pânico. Para isto, devemos ter bastante ar de reserva para suprir as necessidades primordiais do corpo, trabalhando sempre com uma “poupança garantida”. Nunca devemos gastar todo o ar que inspiramos, nos precavendo da tensão.

## Embocadura

### Definição

Depois da respiração, o assunto “embocadura” é sem sombra de dúvidas o tópico mais discutido e polêmico entre os trompetistas. Isto tem uma razão: a boca é o contato direto, mais importante e mais delicado, entre o instrumento (corpo) e o amplificador (trompete) – no qual o bocal faz a parte do microfone e o elo entre os dois. Naturalmente, para que os lábios façam o ar vibrar, é necessário um mínimo de tensão. Em caso de sobrecarga que pode ser causada pelo cansaço, pressão exagerada do bocal contra os lábios ou, pior ainda, para compensar uma respiração insuficiente, estes fatores interferem prejudicialmente na interpretação do trompetista.

A palavra embocadura é derivada da palavra francesa *bouche*, que significa boca. O bocal de um instrumento de metal é também chamado, em francês, de “embocadura”. Entretanto, consideramos “embocadura” como o uso do bocal integrado à boca. Uma boa definição da embocadura do instrumentista de metal pode ser esta: os músculos da boca, lábios, queixo e face, tensos e dispostos de uma maneira precisa e cooperativa, quando em contato com o bocal de um instrumento de metal, para estabelecer a vibração da coluna de ar.<sup>7</sup>

O papel da embocadura consiste primeiramente em produzir a vibração, sem a qual a coluna de ar não resulta em som. O movimento conjunto que inicia-se na coluna de ar passando pela glote e envolve em seguida a língua, dentes, lábios, maxilar e musculatura facial, culmina com a vibração do ar.

Todos os conceitos tradicionais de posicionamento do bocal nos lábios, (dois terços do bocal situados no lábio superior e um terço no lábio inferior, ou vice-versa, embocadura sorriso, método pivô...) estão sendo superados hoje em dia. Na verdade, não há um posicionamento padrão do lugar de apoio do bocal na boca, pela simples evidência de que não existe uma “boca padrão”. Se a constituição natural de cada indivíduo for levada em consideração, a embocadura funciona melhor em um posicionamento determinado de acordo com cada caso.

### Função específica de cada elemento da embocadura

#### • GLOTE

Tanto no movimento de inalação quanto como no de exalação, a glote serve como a porta de passagem para o ar. É muito importante deixar esta porta o mais relaxada e aberta possível.

O fechamento da glote, que em algumas ocasiões acontece, principalmente nas notas agudas, deve ser natural, jamais preparado conscientemente, como al-

---

<sup>7</sup> Philip Farkas. *The Art of Brass Playing*. Northfield: IL Ed. 3.

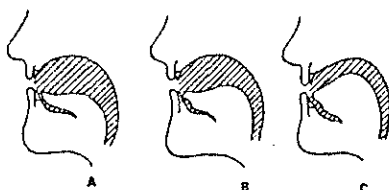
gumas escolas determinam. Cuidado com a técnica de pronúncia de vogais: geralmente este condicionamento prejudica o relaxamento natural da glote.

## • LÍNGUA

Serve como modeladora do ar, que automaticamente atua na articulação musical ou nas sílabas que falamos no nosso cotidiano, impulsionada pela coluna de ar. A língua deve seguir o comportamento da glote, o mais relaxada possível, entretanto numa posição que facilite a flexibilidade na articulação das notas. A língua determina o formato das notas musicais (articulação), ajuda na variação da dinâmica, controla a saída do ar juntamente com a glote e a abertura labial, além de ser um ponto de referência para a pressão interna.

Para articular as notas a língua deve estar relaxada, começando a modelar o ar depois que seu dorso for encostado nos dentes superiores, retornando em seguida ao relaxamento, com a sua ponta em repouso na posição inicial (ponta da língua entre as gengivas e os pés dos dentes inferiores). Pronuncia-se a sílaba imaginária “*dbol*”, ou uma outra pronúncia que seja confortável, que não soe agressivamente e se ajuste ao executante. Este ponto é particularmente importante por causa da projeção de som direta do trompete, ao contrário de outros instrumentos de metais; a resposta à pronúncia utilizada é imediata, o que torna desnecessário preocupar-se em demasia com o início da nota.

A língua é responsável pela separação das notas e ajuda sensivelmente nas notas ligadas (veremos este assunto mais detalhadamente no capítulo Articulação).



## • MAXILAR

O queixo determina o alinhamento dos dentes, dividindo o esforço físico aplicado contra os lábios. A abertura labial também depende do alinhamento do queixo. O posicionamento do queixo é fundamental para a formação dos músculos faciais. Tal posicionamento deve ocorrer naturalmente, dependendo sempre de cada situação. Este princípio pode variar nos outros instrumentos de metais.

## • LÁBIOS

Os lábios são os responsáveis pela transformação do ar em vibração. Este processo é da maior importância para o instrumentista de metal, em comparação aos outros instrumentos de sopro, visto que os lábios desempenham função similar à das palhetas.

Basicamente os lábios devem mover-se de uma maneira normal e sutil – relaxando nos graves; enrugando-os nos agudos, em passagens fortíssimo ou em articulações vigorosas. Outra técnica muito usada é a dos lábios secos, desaconsel-

lhada por esta escola após as pesquisas constatarem que há muito mais vantagens em se tocar com os lábios molhados. O principal motivo é a lubrificação constante quando tocamos, evitando assim o atrito do bocal contra os lábios e conferindo maior liberdade aos músculos labiais.

#### • MUSCULATURA FACIAL

É constituída por um conjunto de músculos que funcionam com os movimentos básicos de contração e relaxamento. Entre estes, os “*orbicularis oris*” inferiores e superiores são usados para apoiar o bocal.

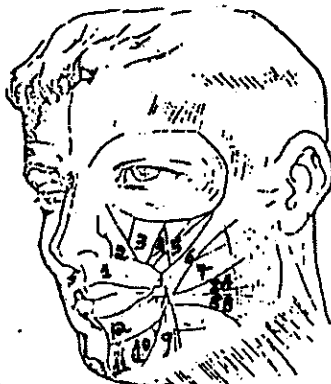


FIG. 9. —M. modiolus. 1, orbicularis oris (upper lip portion). 2, levator labii sup. alaeque nasi. 3, levator labii superioris. 4, levator anguli oris. 5, zygomaticus minor. 6, zygomaticus major. 7, buccinator. 8a, risorius (masseteric strand). 8b, risorius (platysma strand). 9, depressor anguli oris. 10, depressor labii inferioris. 11, mentalis. 12, orbicularis oris (lower lip portion).

Resumimos alguns dos conceitos mais aplicados nestes últimos anos no meio trompetístico: alinhamento dos dentes; repouso natural da língua; enrugar os lábios nas notas agudas, sem preparar o posicionamento do bocal; usar o mínimo de pressão externa entre o instrumento e os lábios; manter os lábios o mais próximo possível para que eles vibrem, acionados pela coluna de ar, passando esta vibração para o bocal, e conseqüentemente, para o trompete.

### Ritmo

Segundo Mário de Andrade, “ritmo é toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo. No geral, consiste em agrupar valores de tempos combinados, por meio de acentos”.

O ser humano é obrigado por natureza a ter uma pulsação: o ritmo. O corpo é regido pelos movimentos internos dos músculos, das articulações cerebrais, do sistema nervoso, da circulação sanguínea, entre muitos outros. Dentro desta concepção, é fácil imaginar o que significa o ritmo para um musicista, um atleta, um praticante das artes marciais. O universo tem seu ritmo, os movimentos de nosso

planeta também. Todos os seres vivos precisam e dependem do ritmo, tanto para as funções vitais essenciais quanto para a coordenação motora mais complexa.

O povo oriental considera o ritmo como um dom divino, mesmo pensamento encontrado nas tribos dos índios brasileiros. O ritmo pode ser a expressão de um povo, de muitas maneiras: tomemos um simples compasso três por quatro, coloquemos um acento forte no primeiro e um quase igual no segundo, e uma elevação do terceiro; tocando regular e lentamente, teremos a base para uma das grandes danças nacionais do período romântico, a “polonaise”. Este estilo é a expressão mais característica da identidade nacional da Polônia.<sup>8</sup>

Podemos dizer que a pulsação rítmica é uma das coisas mais importantes para o ser humano, músico ou não, pois ela sincroniza o mecanismo da respiração, do andar, das batidas do coração, dos movimentos musculares, do ato de falar etc.

No músico esta sincronização pode ser ajudada através do movimento do pé, marcando a pulsação quando tocamos. Para estimular o hemisfério cerebral correspondente ao nosso lado criativo, podemos bater o pé oposto ao nosso lado dominante, ou seja, a pessoa canhota deve bater o pé direito e a pessoa destra o seu pé esquerdo. Apesar de este exercício (inspirado nas técnicas recentemente descobertas de ativação de determinadas zonas cerebrais pelas pesquisas neurológicas modernas) não dispor ainda de uma comprovação científica reconhecida, seu emprego tem dado excelentes resultados práticos. Nesta linha de pensamento, o metrônomo é considerado uma espécie de relógio que serve apenas para identificar numericamente o andamento musical. Não deve ser usado para orientar o praticante, pois um ritmo externo imposto pode inibir aquele que vem do interior do indivíduo. A sincronização rítmica interna é tão importante para o músico como o ar para o instrumentista de sopro.

O papel do ritmo na música não se limita à pulsação e à métrica, estendendo-se à elaboração do fraseado, constituindo assim um importante elemento interpretativo, muito além da mera duração das notas, conferindo profundidade e consistência ao discurso musical.

Para entender a concepção básica rítmica devemos sublinhar os estudos das expressões musicais, sendo necessário investigar três facetas da evolução do ritmo: o desenvolvimento dos motivos que geram os elementos rítmicos da melodia; o desenvolvimento de “arsis” (suspensão) e “thesis” (repouso), e sua classificação como tempo forte ou tempo fraco; a gênese da barra do compasso.<sup>9</sup>

Para empregar o ritmo como elemento interpretativo, é necessário transcender a maneira como ele é grafado na escrita musical e não se prender à barra de compasso, tempos fortes e fracos ou ao valor das figuras, mas estar atento para

---

<sup>8</sup> Mario de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989, 440.

<sup>9</sup> James Morgan Thurmond. *Note Grouping*. Lauderdale: Meredith, 1991, 25.

o contexto melódico e harmônico, procurar pontos de apoio e impulso, como na entonação da voz, de acordo com a música, independente da maneira como ela é escrita.

## Conceitos e conselhos técnicos

### Som

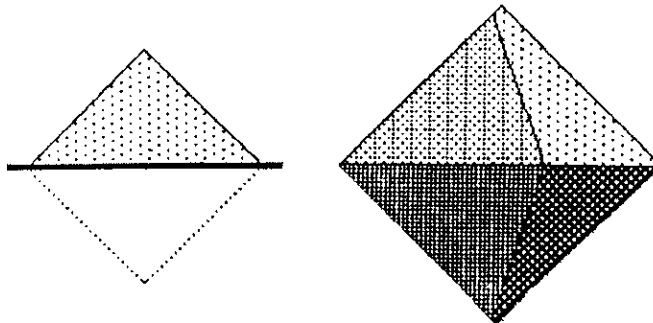
O som é a marca pessoal do músico, resultado de seu aprimoramento técnico. No trompete, sua qualidade depende primordialmente do emprego da respiração e da embocadura, além de outros fatores objetivos, como pressão externa e interna, e subjetivos, como a concepção musical. Sabemos que o som possui quatro propriedades, sendo estas altura, timbre, intensidade e duração. Porém estas palavras não bastam para definir este universo riquíssimo, o que nos leva a procurar outros adjetivos: grande, pequeno, gordo, magro, frio, quente, claro, escuro, brilhante, meloso, doce, concentrado, espalhado...

Segundo a concepção da escola de Boston, uma boa qualidade de som é obtida graças à seguinte proporção:

<b>SOM</b>	=	<b>Máximo de vibração (ressonância)</b>
<b>BÁSICO</b>		<b>Mínimo de força física (pressão externa)</b>

A partir deste princípio sabemos que o som com o máximo de ressonância contém o maior número de frequências acústicas possível. Para acompanhar o processo sonoro, o instrumento deve ser tocado na sua afinação física original para um melhor desempenho (batendo com a palma da mão no bocal posicionado dentro do instrumento teremos o som da afinação natural).

“Todas as frequências devem estar afinadas em relação a cada nota tocada”. Eis uma ilustração gráfica desta idéia:<sup>10</sup>



<sup>10</sup> Charles Schlueter. “Zen and the Art of the Trumpet”. Op. cit., 98.

O processo técnico de produção do som começa na mente, com a concepção sonora de cada músico, de acordo com referências artísticas e gosto pessoal. Em seguida vem o ato físico da respiração, depois a embocadura. É possível produzir sons no trompete unicamente por meio de vibração do ar. Portanto, a ação da embocadura é fazer vibrar a coluna de ar em conjunto com a língua (a válvula) e lábios.

### Afinação

Este é um problema crucial para qualquer trompetista: seja qual for o tipo de equipamento usado, por mais talentoso que seja o músico, ajustes sempre serão obrigatórios, devido à natureza do instrumento, cujas séries harmônicas naturais apresentam distorções próprias dos instrumentos não temperados.

Segundo M. Andrade,

“Temperar” é um termo relacionado originalmente com a disposição de tons e semitons em uma escala. O temperamento desigual obtinha os doze sons da escala cromática por intermédio da série de quintas naturais, o que resultava em intervalos de tom diferentes entre si na escala assim obtida.<sup>11</sup>

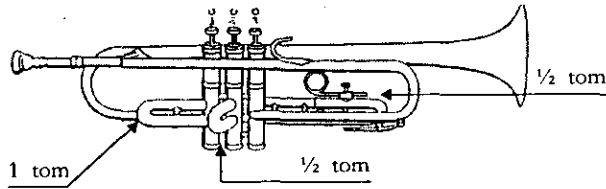
Por se tratar de um instrumento não temperado, o trompete sofre deste problema básico, o que por outro lado, facilita bastante a atuação em conjunto com outros instrumentos acústicos da mesma natureza (violino, flauta, trombone, fagote, etc). Infelizmente, a afinação dos instrumentos temperados, como o piano, se choca com a dos não temperados.

Três problemas básicos de afinação são muito comuns entre os trompetistas: uso de equipamentos (trompetes e bocais) precários e desajustados; estudo de percepção e solfejo com referência nas alturas do sistema temperado (piano); escassez de oportunidades de ouvir solos e concertos ao vivo executados por bons músicos. Estes fatores geram referências negativas, que vão se consolidando com o passar do tempo, tornando-se muito difíceis de mudar posteriormente.

O trompete é dividido em sete séries harmônicas distintas, obtidas através das seguintes combinações:

- primeira (0), posição aberta;
  - segunda (2), segunda válvula; [1/2 tom]
  - terceira (1), primeira válvula; [1 tom]
  - quarta (1-2), primeira e segunda válvula; [1 1/2 tom]
  - quinta (2-3), segunda e terceira válvula; [2 tons]
  - sexta (1-3), primeira e terceira válvula; [2 1/2 tons]
  - sétima (1-2-3), as três válvulas; [3 tons]
- » Existe uma oitava posição (terceira válvula; [1 1/2 tom]), que é uma substituta da quarta posição).

<sup>11</sup> Mario de Andrade. *Dicionário Musical Brasileiro*. Op. cit., 507.



Cada série harmônica natural do trompete é formada pelos seguintes intervalos: 5ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 3ª menor, 2ª maior, 2ª maior, 2ª menor, 2ª menor.<sup>12</sup>

(Existem exceções tanto nas notas pedais como nas notas da região aguda.)

Eis algumas soluções para os problemas de afinação específicos do trompete:

- Ajustar a afinação da bomba geral de acordo com o ponto de ressonância máxima.
- Compensar a afinação do trompete mediante esforço físico apenas como último recurso, uma vez esgotadas todas as alternativas mecânicas disponíveis.
- Regular qualquer ajuste de acordo com a tonalidade em que se esteja, especialmente no que diz respeito às terças e sétimas maiores e menores (mais uma vez, trata-se de um instrumento não temperado).
- Apenas em duas séries harmônicas não é possível o ajuste mecânico com a mão esquerda através da primeira e terceira bombas de afinação. Trata-se da 1ª e 2ª posições, ajustadas por meio da bomba geral.
- Os ajustes começam a partir da 3ª posição (sib, fa, ré). Normalmente todas as notas desta série são altas em relação à 1ª e 2ª posição, com exceção do ré médio (ré 4) que soa baixo em relação às outras notas da própria série.
- A quarta posição (la, mi) soa alta em relação às outras séries, o que pode ser corrigido abrindo-se a primeira bomba de afinação (polegar esquerdo).
- Na quinta posição o maior problema (mib, lab, do médio [2-3]) é o mib grave [mi 3] que soa alto, fazendo parecer, erroneamente, que sua oitava superior está baixa.
- A sexta posição é uma das mais críticas; deve ser ajustada com as duas bombas de afinação, preferencialmente (dedo polegar, 1ª bomba; e anular 3ª bomba). O sol e o ré grave [sol 2 e ré 3] soam altos, por isso este ajuste torna-se necessário. Alguns instrumentistas tocam o re, mib e o mi médios (ré 4, mib 4 e mi 4) nas posições correspondentes às notas graves. Esta técnica muda completamente o timbre natural das notas, prejudicando ainda mais o resultado final.
- A sétima posição é realmente a mais prejudicada do trompete [fá# 2, dó# 3]. O lá# 3 [1-2-3] nunca é usado, a não ser em passagens rápidas. Soa alto demais, deve ser ajustado com a primeira e terceira bombas de afinação, ou só com a terceira bomba. É aconselhável usar na 6ª e na 7ª o ajuste com as duas bombas, dividindo-se melhor os problemas e obtendo-se melhor timbre.

<sup>12</sup> Theo Charlier. *Études transcendantes*. Paris: Alphonse Leduc, 1946, 11.



Estes ajustes aplicam-se a instrumentos menores, como o piccolo, mib, etc. No trompete em dó, por exemplo, o lá agudo (lá 4) é tocado na 8ª posição ao invés da 4ª.

Todo estes procedimentos servem para temperar manualmente o trompete quando necessário.

### Articulação: “DHOT”

Articular é conectar e/ou pronunciar um ou vários sons consecutivos ou não, através do silêncio ou do próprio som. Isto acontece na música e também quando falamos.

Uma das mais antigas formas de canto, que permanece viva até hoje, é a que se usa tradicionalmente na sinagoga judaica. Estes cantos, muito antigos, provavelmente de origem oriental, são formados por vários motivos diferentes nos quais encontramos os primórdios do ritmo tal como o conhecemos (...). Para preservar as entonações dos cantos, os antigos judeus escreviam “marcas de ouvido”, para apontar variações de altura, e desenvolveram “sinais de mãos” (grego: *khéironomia*) para que o professor ou regente pudesse indicar a progressão ascendente ou descendente da melodia (...). Mais tarde, os detalhes marcados pela voz ou pela mão receberam nomes, e, para indicá-los, foram criados sinais escritos que eram diagramas dos movimentos das mãos. Os símbolos para as três principais inflexões em música (hoje chamadas de acentos!) eram praticamente idênticos em todos os países. Ainda se usam correntemente três acentos que nos vêm dos gregos: *acutus*, *circumflex*, *gravis* – agudo, circunflexo e grave. Os três acentos constituíam características indispensáveis à língua ancestral grega, como também ao sânscrito e ao chinês. Sua função era indicar elevação ou queda da altura do som pronunciado, elevação seguida de queda e som grave ou descendente.<sup>13</sup>

A articulação musical resume-se a dois elementos básicos: sons ligados e sons separados.

- *Ligadura* é a conexão de duas ou mais notas de alturas diferentes através do som.
- As *notas separadas* ou *destacadas*, de alturas iguais ou diferentes, são conectadas entre si através de pausas.

Devemos ter consciência dos três estágios básicos de qualquer som ou nota: “Começo”, “Meio” e “Fim”. Isto se faz necessário para que se saiba a que etapa da nota dar maior ênfase, de que maneira e com que finalidade.

- *Começo*: deve-se iniciar o som com o mínimo de esforço possível, sem forçar o ataque, apenas gerando uma vibração adequada para o contexto. Ter em mente uma pronúncia natural. A proposta da escola é a sílaba imaginária “*dhot*”. O som da letra “t” deve ser mudo, como na pronúncia da palavra “*hot*” em inglês. Este começo de nota deve adaptar-se ao contexto.

<sup>13</sup> James Morgan Thurmond. *Note Grouping*. Lauderdale: Meredith, 1991, 26-27.

- *Meio*: estágio que define valor ou tamanho da nota (mínima, semicolcheia etc).
- *Fim*: é a etapa mais importante da nota. Determinamos com ele a projeção do som e a conclusão das frases. Quanto mais bruscamente a nota é cortada, mais ela se projetará.

### Resumo

Todos os fatores físicos, artísticos, mentais e técnicos participam da decisão de articular as notas:

- A postura deve ser ereta (coluna vertebral), porém descontraída (musculatura).
- A inalação deve ser completa.
- A coluna de ar, na exalação, deve ser tão lenta quanto possível.
- A língua deve estar na posição de repouso, conduzindo e moldando a coluna de ar.
- Os lábios exercem o papel de fazer o ar vibrar.
- A mente deve concentrar-se no momento presente, sem ansiedade.
- É preciso ter em mente a concepção sonora de cada nota ou frase antes da interpretação.
- E não esquecer nunca que o ouvido é o melhor professor.

A expressão costumeira, “atacar o som”, traz uma idéia de agressividade, que explica em parte a má reputação do trompete no próprio meio musical. O poderio acústico deste instrumento é muito diferenciado dos outros instrumentos acústicos, e se continuarmos usando a metodologia arcaica projetada para o tipo de equipamento existente no século XX, menor e menos sensível, o resultado será de uma brutalidade literalmente gritante.

O começo das notas deve ser o mais suave e preciso possível, sempre de acordo com o contexto musical. A agressividade não deve ser uma constante na execução, e sim um recurso estilístico habilmente empregado. O músico deve prevalecer sobre o trompetista, não apelando para a potência acústica do instrumento e colocando em primeiro plano a sensibilidade musical e a formação de uma sólida concepção artística.

### Dinâmica

Segundo a definição do *Norton/Grove Dictionary of Music*,

dinâmica é o aspecto musical resultante da expressão causada pela variação do volume do som. Qualquer variação que altere a projeção, a articulação ou o timbre do som é considerada dinâmica. Já no século XVI apareceram os primeiros sinais de dinâmica na música para alaúde (f= forte e p= piano), mas eram raramente encontrados até o século XVII. No século XVIII apareceram os sinais de *crescendo* e *diminuendo* característicos da música orquestral italiana da primeira metade do século. Só com o romantismo a dinâmica teve seu amadurecimento.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> *Norton/Grove Dictionary of Music*. New York: Stanley Sadie, 1988, 227.

Tudo em dinâmica é relativo, dependendo do estilo, do período, do compositor, do intérprete, do maestro, da acústica do espaço físico, da formação envolvida, do contexto musical e do equipamento usado.

Existem vários tipos de dinâmica além daquela mais conhecida que se mede em decibéis, cada uma com suas particularidades de execução. O domínio de seu uso confere impressionante riqueza à interpretação.

- *Dinâmica de decibéis*: varia de acordo com a intensidade (forte, fortíssimo, piano etc.).
- *Dinâmica de acústica*: é característica da maioria dos instrumentos de sopro. Quando tocamos intervalos ascendentes, existe a tendência da nota superior soar mais do que a nota inferior. Por se tratar de um instrumento acústico o trompete sofre um desequilíbrio natural, no qual geralmente as notas agudas têm mais potência que as do registro grave.
- *Dinâmica de vibração*: é o efeito de vibrato produzido através de contrações repetidas da musculatura abdominal, modificando a velocidade da coluna de ar e do uso da garganta, ou pelo movimento da mão que segura o instrumento. Estes recursos alteram sensivelmente a projeção do som, aumentando a propagação das ondas sonoras. Não se deve confundir o uso consciente destas técnicas com o vício de tocar sons trêmulos. Cada nota vibrada projeta-se muito mais do que a nota lisa, portanto o vibrato deve ser usado com cuidado, bom gosto e parcimônia.
- *Dinâmica rítmica*: é uma técnica composicional empregada para dar maior presença e destaque a uma determinada frase ou motivo musical. Geralmente, quando tocamos um grupo de figuras rítmicas de valores menores em relação ao texto musical, há uma tendência natural de “atropelar” as notas. Se, ao contrário, intensificamos o som dos grupos de notas menores, a passagem rítmica se destacará, dando maior clareza à frase. É necessário ter consciência deste hábito, principalmente nos instrumentos de metal, que apresentam severas dificuldades de articulação devido à sua própria construção.
- *Dinâmica de articulação*: acentos e corte de notas alteram a projeção do som, e, conseqüentemente, a dinâmica. Um bom exemplo é a diferença quando se repete uma mesma frase e modifica-se apenas a articulação do ligado para o separado: a frase separada vai soar muito mais, por causa da projeção conferida pelo corte no final das notas.
- *Dinâmica de timbre*: é aquela baseada na qualidade do timbre do som. Quando empregamos um timbre muito claro, característico dos equipamentos menores, (trompetes com o diâmetro muito estreito ou trompetes *piccolo*) as ondas sonoras vibram em uma frequência rápida de curta duração. Isto se traduz em uma projeção sonora de menor alcance. Cada tipo de trabalho requer um timbre apropriado, seja por razões artísticas ou por razões acústicas.

### Transposição

Existe muita polêmica acerca da necessidade de transpor na prática do trompetista contemporâneo. Graças aos avanços da informática, é possível transpor obras musicais com o auxílio do computador. Porém, dificilmente o computador substituirá o transporte do repertório mais tradicional, principalmente os trechos orquestrais. Além disto, os novos equipamentos disponíveis no mercado,

armados nas diversas tonalidades (dó, ré, mib, mi, fá, sol e lá), facilitam este trabalho, mas não o eliminam. Portanto, o transporte continua sendo um dos requisitos básicos para um trompetista de orquestra sinfônica, camerista ou solista, presente no programa de concursos e estabelecimentos de ensino.

Existem tradicionalmente duas técnicas do transporte: por clave ou por intervalos.

*Por intervalos* - transposição baseada em uma diferença de intervalo aplicada a toda a obra. Eis a seguir a relação dos intervalos para as transposições mais frequentemente encontradas no repertório orquestral, usando o *trompete em dó*, que é o instrumento básico na prática do instrumentista orquestral:

- 1½ (um tom e meio abaixo) - trompete em lá.
- 1 (um tom abaixo) - trompete em sib.
- 1 (um tom acima) - trompete em ré.
- 1½ (um tom e meio acima) - trompete em mib.
- 2 (dois tons acima) - trompete em mi.
- 2½ (dois tons e meio acima) - trompete em fá.

Obs: Raramente emprega-se o transporte de trompete em sol e si natural.

Os intervalos de 1 (um tom), 1½ (um tom e meio) e 2½ (dois tons e meio) abaixo da nota escrita completam o quadro básico do transporte por intervalos quando se usa outros instrumentos além do trompete em dó, como por exemplo, os trompetes em ré, mib (geralmente para solo ou trechos orquestrais), *piccolos* em fá, sol, lá e sib.

*Por claves* - substituição da clave escrita por outra que restitua a diferença de intervalo. Esta técnica exige o domínio da leitura em diversas claves, ao contrário da anterior.

Não existe um consenso quanto à superioridade de uma técnica sobre a outra. Há trompetistas que usam os dois sistemas, dependendo do tipo de transporte exigido. Aconselha-se o uso de apenas um sistema para não confundir as técnicas.

Pela técnica de claves, o sistema é baseado no pentagrama completo. A mudança de claves depende da diferença de intervalo.

Bass Baritone Tenor Alto Mezzo-Soprano Soprano Treble French-  
 Soprano violin

Do Re Mi Fa Sol La Si Do

## Aquecimento e estudos diários

Sabe-se que este treinamento diário é necessário para o desenvolvimento técnico-interpretativo e, ao mesmo tempo, para a manutenção do condicionamento físico do instrumentista. Esta prática é de suma importância para a evolução do praticante: em primeiro lugar, deve-se criar um condicionamento mental através da concepção musical, que é tão importante quanto as horas de prática no instrumento, é o nosso comando agindo e dirigindo os nossos conceitos e hábitos; outro aspecto importante que não se deve esquecer é que o tempo de vida musical de um trompetista depende em parte de um balanceamento entre os dias de estudos e os de folga, pois o esforço físico exigido nos instrumentos de metais deve ser compensado com descanso adequado.

Seguem alguns conselhos para os estudos diários:

- A criatividade constante é a base para uma prática proveitosa e estimulante.
- É preciso procurar superar a si próprio a cada dia, a partir de um pensamento sadio e tolerante, sem deixar de lado a exigência necessária.
- A motivação e objetividade são elementos essenciais para o desenvolvimento diário.
- Nunca começar uma seqüência de estudos sem saber qual o objetivo de sua prática e o motivo da escolha de determinado trecho ou obra musical.
- Sempre diferenciar o estudo musical do lazer musical. Certos dias optamos por apenas nos deliciar com as nossas conquistas musicais. Não há mal algum nisto, desde que se tenha consciência de que esta prática não equivale a um estudo.
- Outro ponto básico é a disciplina com horários: é preferível estudar freqüentemente mantendo um tempo determinado com regularidade. Por exemplo, se temos durante uma semana dez horas livres para o estudo, devemos dividi-las em duas horas diárias, com o fim de semana livre para o repouso muscular, a não ser no caso dos estudantes que ainda estão em processo de formação técnica e precisam de maior freqüência na prática musical.
- Ler música nova regularmente, ouvir gravações, e, principalmente assistir a concertos ao vivo fazem parte do estudo primordial do músico.

Uma vez concentrados para dar início ao estudo, teremos vários elementos a observar e controlar: respiração, embocadura, ritmo, aspectos ligados ao corpo, som, afinação, articulação, dinâmica e fraseado, vinculados à interpretação. Pode-se praticar cada item isoladamente ou combinando-os, que é o que mais se usa entre os trompetistas, com exceção dos estudos clínicos. Deve-se ter em mente que toda seqüência de estudos é relativa ao nível do praticante e ao tempo disponível.

Para resolver problemas específicos dispomos de estudos clínicos. São os remédios musicais, receitados pelo professor, que devem ser praticados de acordo com a dosagem prescrita. Alguns exemplos são os estudos de flexibilidade da série harmônica, os pedais e as notas longas.

O aquecimento é uma etapa importante do estudo diário, na qual nos preparamos para o trabalho determinado. Muito cuidado com o aquecimento: vários trompetistas profissionais, ao chegar ao fim de seu aquecimento, já estão cansados fisicamente e até mesmo psicologicamente. A criatividade deve estar sempre presente em qualquer ocasião, para que a prática nunca se torne uma rotina enfadonha.

O aquecimento deve ser direcionado em função do repertório a ser preparado: se tivermos de tocar o concerto de J. Haydn teremos um tipo de aquecimento; se tivermos de tocar o *Brandenburghês nº 2* de Bach teremos um outro obviamente.

### Interpretação

É difícil definir com clareza o que é expressividade em música, que técnicas ou procedimentos conferem às notas a qualidade especial e rara de tocar profundamente os ouvintes. Não estamos falando do virtuosismo técnico, que é a eficiência na execução, mas da interpretação expressiva e criativa, característica dos grandes artistas. Esta dificuldade é ainda maior quando se trata de transmitir conhecimentos sobre execução artística, posto que existe nas escolas de música o mito de que esta capacidade não pode ser aprendida por estar exclusivamente reservada a alguns escolhidos de talento nato e superior, não cabendo portanto ao professor a tarefa de desenvolver tais qualidades em seus alunos.

Felizmente, este triste quadro está sendo revertido graças ao trabalho pioneiro de pesquisadores, músicos e pedagogos envolvidos na tarefa de provar que a interpretação expressiva, assim como a execução técnica, é um elemento da música que pode ser transmitido de professor para aluno.

É encorajador observar (...) que nos últimos anos, especialmente na França e Suíça, houve avanços na pesquisa de métodos e procedimentos de *ensino* da interpretação expressiva. Estes são os resultados do desejo de ajudar um grande número de estudantes tecnicamente eficazes, porém deficientes quanto às qualidades de vida e calor em sua execução, tão necessárias para o sucesso como concertistas. Durante muitos anos acreditou-se que esta parte da música não poderia ser ensinada, que, após adquirir mestria técnica, cada indivíduo deveria “encontrar a si mesmo” musicalmente.<sup>15</sup>

Para incorporar a expressividade musical ao processo de ensino-aprendizagem de um instrumento, é necessário identificar em que consiste exatamente esta expressividade, isolando os elementos que caracterizam uma interpretação brilhante.

Sabemos que a música, além de ser a arte dos sons, é uma arte temporal e que, portanto, trabalha com a organização do tempo, criando através da combinação entre durações e alturas a idéia de movimento. Para reforçar o efeito de movimento, a métrica musical apresenta uma pulsação básica e elementos de contraste métrico, como síncopas e contratempos, que criam sensações de *tensão* e *repouso*. Encontramos na Grécia Antiga, berço de toda a expressão artística do Ocidente, os termos “*arsis*” e “*thesis*” para designar esta oposição.

Os acentos métricos tanto em poesia como em música seguiam o assim chamado princípio quantitativo, materializando-se em sílabas ou notas longas entre outras curtas, e não em tempos fortes e tempos fracos...[No drama grego da Antiguidade] Os dois movimentos de todos os pés [dos com-

<sup>15</sup> James Morgan Thurmond. *Note Grouping*. Op. cit.

ponentes do coro] eram chamados “arsis”, suspensão [ou impulso], e “thesis”, marcação do tempo por meio da mão ou do pé; em nossos termos, tempo fraco e tempo forte.<sup>16</sup>

Aquilo que nós chamamos de acento dinâmico (a sílaba enfatizada) não coincidia necessariamente com a “thesis” (tempo forte), como ocorre na poesia e na música moderna. Na verdade, se o acento coincidissem muito freqüentemente com a sílaba forte, o verso seria considerado defeituoso.(...) Na Grécia Antiga, a importância das sílabas curtas (correspondentes às notas de valores menores em música) era reconhecida.<sup>17</sup>

A partir destes dados podemos estabelecer alguns critérios quanto ao que enfatiza o movimento em música, resgatando e empregando sistematicamente o conceito de “arsis” e “thesis” para conferir maior expressão ao tempo forte sobre o tempo fraco, especialmente em casos como o de frases principiadas por anacrusa. Aliás, se considerarmos o último tempo (fraco) de cada compasso como a anacrusa do compasso seguinte, libertando-nos da compartimentação sugerida pelas barras de compasso, criaremos um impulso métrico conectando cada compasso com o próximo. Este princípio estende-se à conexão entre as próprias notas, sempre do tempo fraco para o tempo forte, alternando continuamente tensão e repouso, evidenciando a idéia de movimento durante cada frase musical.

Outro recurso prático é dispensar maior atenção a notas e grupos de notas de menores valores, de acordo com as normas métricas da poesia da Grécia Antiga, para que sua projeção não seja prejudicada por sua curta duração (ver Dinâmica rítmica).

No caso de instrumentos de sopro em geral, existe um problema acústico inerente ao funcionamento dos instrumentos, que se refere à melhor projeção das notas agudas, as quais soam mais que as notas graves. Para equilibrar o som, a fim de neutralizar este problema, principalmente na família dos metais, geralmente devemos dar mais ênfase às notas mais graves.

Estes procedimentos, sob uma aparência demasiadamente simples, encerram possibilidades surpreendentes de abrilhantamento da interpretação musical, podendo ser aplicados correntemente em sala de aula com excelentes resultados para alunos de todos os níveis e constituem parte integrante da metodologia da escola de Boston.

### **Equipamento atualizado para uma nova escola**

Desde o início da década de 80, o músico, mestre de kundalini-ioga, artesão e pesquisador, David Monette, vem revolucionando e inovando o mundo dos equipamentos dos instrumentos de metais, principalmente o trompete.

---

<sup>16</sup> Curt Sachs. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: W.W. Norton and Co., 1943, 263.

<sup>17</sup> Donald Ferguson. *A History of Musical Thought*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1948.

Começou sua carreira consertando instrumento de banda em Salem, Oregon em 1978. Sua habilidade e experiência como trompetista e técnico no instrumento levou-o a completar seu primeiro instrumento em maio de 1983, em Bloomington, Indiana. Seus primeiros instrumentos foram usados por Charles Schlueter, Adolph Herseth e Charles Gorham. Logo depois mudou-se para Chicago, onde começou a fornecer instrumentos para músicos de jazz incluindo Wynton Marsalis e Art Farmer.

Com o desenvolvimento do seu equipamento, Monette reconheceu que necessitava de um bocal com o desenho adequado à nova realidade pesquisada. Construiu o primeiro bocal que lhe satisfizesse, com afinação constante, em 1985. O sucesso de seus bocais encaminhou seu trabalho a melhorar radicalmente o desenho de seus instrumentos, chegando ao “*Raja*” e ao “*Raja Samadhi*”, uns dos poucos instrumentos modernos de metais que têm o bocal integrado ao instrumento.<sup>18</sup>

No quinto capítulo de seu catálogo de bocais do ano de 1996, David Monette comenta suas idéias acerca de como tocar em seus equipamentos, um dos pontos mais altos de toda sua criação:

### *Não toque na região mais alta da afinação*

Após anos de trabalho com músicos de renome internacional, músicos semi-profissionais e amadores do mundo inteiro, não é um exagero afirmar que provavelmente 99% em cada cem instrumentistas que encontramos tocam alto na afinação. Esta situação não ocorre por culpa dos músicos, mas em resultado da compensação física exigida pelas inconsistências do equipamento convencional. Ao usar bocais Monette, a maior parte da memória muscular que você desenvolveu, consciente ou inconscientemente, para poder tocar afinado, torna-se desnecessária. Tocar com esta tensão extra no corpo irá negar a maioria das vantagens oferecidas por nossos bocais. A sua maneira de pôr o corpo para tocar é a chave para desfrutar dos benefícios de nosso equipamento, de modo que a maior parte deste guia é dedicada a este assunto.

### *Pense mais baixo = mais alto*

Em um bocal convencional, é preciso tocar “espremido” no registro agudo para manter a afinação. Isso ocorre porque este registro na posição aberta é baixo, acarretando a compensação. Com um bocal Monette, tocar “espremido” no registro agudo irá torná-lo realmente baixo! Concentre-se em permanecer relaxado, não faça pivô nem mexa a cabeça quando estiver tocando agudo. Tocar no “centro” da nota permite uma melhor afinação com menos esforço.

### *Feche sua bomba de afinação geral*

Ao usar bocais Monette, a maior parte dos instrumentistas terá necessidade de fechar a bomba de afinação mais que de costume. Manter-se no centro da nota permite tocar de uma maneira mais fácil e relaxada – a chave para desfrutar de nossos instrumentos. Baixar a afinação geral é simplesmente uma compensação mecânica no instrumento para o centro de afinação do corpo, corrigido para baixo.

---

<sup>18</sup> David Monette. *Mouthpiece Guide*, 1996. Catálogo 1996, Portland, Oregon, 15.



### *Use as outras bombas de afinação (1º e 3º piston)*

Usar a primeira e terceira bombas irá melhorar dramaticamente a consistência da sua *performance*, se você não usa as bombas para ajustar adequadamente o comprimento do seu instrumento, quando aperta mais de um *piston*, torna-se necessário fazer ajustes físicos em seu corpo para manter a afinação. Isto prejudica o som, a afinação e a resistência.

### *Respire plena e relaxadamente*

O ar é o combustível que os instrumentistas de metal usam para fazer música. Quanto mais completa e eficaz a sua respiração, mais completo será o seu som, e menor o esforço para tocar.

### *Olhe para a sala inteira quando estiver tocando*

Fazer música tem a ver com intimidade e comunicação. Ao dirigir o olhar para além de você mesmo enquanto estiver tocando, ao invés de olhar para os *pistons* ou a estante, sua atenção visual ajudará a dirigir sua atenção auditiva para a platéia à sua frente - mesmo que se trate de uma sala vazia! Isto irá expandir automaticamente sua maneira de usar o corpo, além de ajudá-lo a tocar no verdadeiro centro da afinação de seu instrumento.

### *Toque em salas amplas*

Para a maioria dos músicos, quanto maior a sala em que se toca, maior o conforto para expandir o som e manter-se no centro das notas. Não se pode tocar o que não se pode escutar. Salas pequenas, “mortas”, favorecem um som pequeno, “morto”. Ofereça a si mesmo, sempre que possível, o presente de tocar em um auditório, igreja, ou outras salas concebidas para a comunicação.

### *Pense musicalmente*

Tocar a partir do lado direito do cérebro (mais criativo que o outro lado, analítico) ajuda imensamente. Para chegar facilmente a isso basta concentrar-se em fazer bela música e produzir um som encantador. Trata-se indiscutivelmente da maneira mais rápida de se acostumar com o centro de nossos bocais. Para muitos músicos, testar e analisar constantemente (lado esquerdo do cérebro) a afinação e sonoridade de notas isoladas causa tensão física, anulando o propósito de usar nosso equipamento. Experimente bater o pé esquerdo enquanto tocar. Isto ajuda a ativar o lado direito do cérebro, o que por sua vez irá ajudar você a se livrar de hábitos físicos antigos e se concentrar mais na música.

### *Afine baseando-se em seu ouvido*

Afinadores elétricos registram tanto o timbre e o volume quanto a altura, e, na maioria dos casos, não são confiáveis. Diapasões e outros meios mecânicos, em conjunto com o resultado dos sons ao afinar com outros músicos, são os meios mais seguros de verificar a afinação. Para maiores informações sobre altura e afinação, por favor entre em contato conosco para obter uma cópia de *Study of Musical Intonation*, de Christopher Leuba.

### *Saiba como é o som que você deseja*

Saber como é o som que você quer produzir é o primeiro passo para obtê-lo. Ouça músicos que você admira e baseie-se no som deles. Se você não dispõe de

muitas gravações inspiradoras, peça recomendações a amigos ou a um professor de metais que você conheça. Se você desejar sugestões de gravações que demonstrem o melhor uso de equipamentos Monette, entre em contato conosco e teremos grande prazer em providenciar uma lista parcial de gravações recentes que poderão ser de seu agrado.

### *Espere um período de ajuste*

Se você se sente desorientado porque os centros de certas notas não estão nos mesmos lugares com que você estava habituado, é porque está no caminho certo. É possível que você ainda esteja corrigindo determinadas notas apesar disso não ser mais necessário, e/ou tocando na frequência mais alta da nota. É importante que você de agora em diante centre cada nota no ponto em que você a sente melhor, ao invés de manipular artificialmente o centro das alturas nas posições exigidas pelo seu antigo equipamento. É comum um determinado período de ajustes ser necessário para superar antigos hábitos. Respire plenamente, toque lentamente e concentre-se em fazer música.

### *Use outros treinamentos*

Um estudo do uso do corpo e de como este afeta a postura sempre será útil para tocar de modo mais eficiente. Para aprender mais sobre o emprego eficaz do corpo ou respiração profunda, vários músicos conhecidos nossos consultam não apenas professores de trompete como também mestres de ioga ou tai chi. *Estudantes da técnica Alexander obtiveram melhoras reações, sugerimos o contato com um professor qualificado.* Vários clientes nossos trabalharam com John Henes, professor de técnica Alexander e segundo trompete da Lyric Opera de Chicago.<sup>19</sup>

Todos estes conceitos poderiam ser citados por um discípulo da escola de trompete de Boston. Esta empatia não é coincidência mas, sim, fruto de um trabalho de pesquisa de vários anos, em parceria do artesão com seus intérpretes, comunhão de idéias que abrangem desde o lado interpretativo como o lado físico. O resultado é o seguinte: todos os conceitos da escola se adaptam perfeitamente às inovações e evoluções dos equipamentos Monette e vice-versa.

## DISCOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- **BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA**  
Gustav Malher *Symphony n°1, 2, 3, 5, e 7.*  
Seiji Ozawa  
R. Strauss *Elektra*  
Seiji Ozawa  
Maurice Ravel *Daphnis et Chloé*  
Bernard Haitink  
Bela Bartok *Concerto for Orchestra/Miraculus Mandarin*  
Seiji Ozawa  
L. Beethoven *Symphony n°7*  
Leonard Bernstein
- **CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA**  
Gustav Malher *Symphony n°5*  
M. P. Moussorgsky *Quadro de Uma Exposição*  
Sir Georg Solti
- **ISRAEL PHILHARMONIC**  
G. Malher *Symphony n°2*  
Zubin Mehta
- **QUINTETO BRASSIL.**  
*Brasil toca Brasil (Comep)*  
*Brasil plays Brazil (Nimbus)*  
Brasileiro
- **MINNESOTA ORCHESTRA**  
R. Strauss *Alpine Symphony, Don Juan e Symphony Donestica*  
Edo DeWaart
- **WYNTON MARSALIS**  
*In This House, On This Morning,*  
Citi Movement  
*Standard Time* vol.2 e 3  
H. Tomasi e Andre Jolivet  
*On the Twentieth Century*
- **TERENCE BLANCHARD**  
*MalcolmX Soundtrack*  
Billie Holliday Songbook  
The Heart Speaks
- **ART FARMER**  
The Company I Keep
- **CHARLES SCHLUETER**  
Bravura Trumpet
- **NAILSON SIMÕES**  
Trumpete Solo Brasil

<sup>19</sup> David Monette, *Mouthpiece Guide*, 1996. Op. cit., 8-9.