

**PAULO CESAR BAPTISTA**

**METODOLOGIA DE ESTUDO PARA TROMPETE**

**Dissertação apresentada junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.**

**Orientador: Prof. Dr. Sergio Cascapera**

**São Paulo  
2010**

## DEDICATÓRIA

*Para minha esposa, Raquel,  
e meu filho, Pedro.  
Meus maiores incentivadores  
e a quem dedico este trabalho.*

## AGRADECIMENTOS

*Aos meus pais e irmãos, pelo apoio ao longo destes anos.*

*Ao meu querido professor e amigo, Edgar Batista dos Santos (in memorian), pela minha formação como Trompetista.*

*Ao Prof. Dr. Sergio Cascapera, pelas riquíssimas orientações e dedicação em acompanhar este processo de pesquisa.*

*À Prof. Ms. Lucimar de Santana, pela revisão e formatação.*

*E a tantos outros profissionais, colegas e amigos que, mesmo indiretamente, constam nas entrelinhas.*

## RESUMO

Devido à longa tradição da arte de tocar trompete e da evolução que ocorreu com o instrumento ao longo dos séculos, o trompete passou a ser utilizado como instrumento de referência na família dos metais, bem como a ocupar posição de solista em recitais e concertos. Técnicas para seu aprendizado foram criadas e aperfeiçoadas com mais rapidez e passou a ser utilizado em outros estilos musicais, particularmente no Jazz. O caminho que indicamos para a formação técnica e musical de um trompetista é o mesmo, independentemente do estilo em que pretenda atuar. Um trompetista sem formação técnica e sem cultura musical consegue tocar, mas não consegue se expressar.

**Palavras-chave:** música, técnica, trompete, metodologia, erudito, popular, formação e evolução.

## ABSTRACT

*Owing to the long tradition of the trumpet playing art and the instrument's evolution over the centuries, trumpet has become a reference in the brass family and it has occupied a soloist position in recitals and concerts. Learning techniques have been more rapidly created and perfected, and its use has been extended to other musical styles, especially Jazz. The path we recommend to a trumpeter for acquiring their musical and technical qualification is the same, regardless of their style of choice. A trumpeter with no technical qualification and musical culture may be able to play, but they will not be able to express themselves.*

**Key words:** *music, technique, trumpet, methodology, classical, pop, qualification, evolution.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>PARTE 1 – FORMAÇÃO TRADICIONAL .....</b>	<b>07</b>
<b>Capítulo 1 – Elementos Básicos da Técnica Trompetística .....</b>	<b>07</b>
1.1 Respiração .....	07
1.2 Língua.....	08
1.3 Lábios .....	10
1.4 Aquecimento.....	11
1.5 Flexibilidade .....	13
1.6 O som e seu desenvolvimento .....	15
1.7 <i>Vibrato</i> .....	17
1.8 Trinado .....	19
1.9 Procedimentos de estudos e métodos .....	19
1.10 Curso Técnico para Trompetista.....	22
1.11 Curso de Graduação para Trompetista .....	26
<b>Capítulo 2 – Como estudar o Método para Trompetista de Joseph Jean Baptiste Laurent Arban .....</b>	<b>30</b>
2.1 Passos .....	31
2.2 Parte Melódica.....	32
<b>Capítulo 3 – Desenvolvimento Cultural acerca do Trompete .....</b>	<b>34</b>
<b>PARTE 2 – METODOLOGIA ÚNICA – ESTILOS DISTINTOS .....</b>	<b>37</b>
<b>Capítulo 1 – Erudito .....</b>	<b>37</b>
1.1 Prioridades Musicais .....	37
1.2 Influências Não Musicais .....	43
<b>Capítulo 2 – Popular .....</b>	<b>43</b>
2.1 Pedais.....	44
2.2 Notas Agudas.....	45
2.3 Calistenia .....	48
2.4 Estudos Específicos para Trompetista – em Música Popular.....	49
2.5 Técnicas Avançadas – em Música Contemporânea .....	51
<b>PARTE 3 – EVOLUÇÃO DO TROMPETE .....</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo 1 – Conceitos.....</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo 2 – Estilos .....</b>	<b>54</b>
<b>Capítulo 3 – Interpretação.....</b>	<b>57</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>59</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Devido à longa tradição da arte de tocar trompete e da evolução que ocorreu com o instrumento ao longo dos séculos, esse instrumento passou a ser utilizado como referência na família dos metais, bem como a ocupar posição de solista em recitais e concertos. Técnicas para seu aprendizado foram criadas e aperfeiçoadas com mais rapidez, especialmente a partir de *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban*<sup>1</sup>, e passou a ser utilizado em outros estilos musicais, particularmente no Jazz.

A partir do século XX, o trompete tornou-se fundamental não só como instrumento solista, mas também como líder nas diversas formações instrumentais em que atua. A exigência quanto a sua execução aumentou na mesma proporção de sua popularidade.

O caminho que indicamos para a formação técnica e musical de um trompetista é o mesmo, independentemente do estilo em que pretenda atuar. Um trompetista sem formação técnica e sem cultura musical consegue tocar, mas não consegue se expressar.

Com este estudo pretendemos apresentar metodologias de estudo para uma sólida formação técnica; explicar diversos conceitos, necessários para a cultura musical do trompetista e para sua evolução como músico. Além de mostrar a importância da formação, proposta ao longo desta dissertação, para que o trompetista esteja capacitado a desenvolver toda sua musicalidade.

---

<sup>1</sup> Sobre o qual haverá capítulo específico.

# PARTE 1 – FORMAÇÃO TRADICIONAL

## *Capítulo 1 – Elementos Básicos da Técnica Trompetística*

### **1.1 Respiração**

A melhor maneira de desenvolver plena habilidade para tocar trompete é adquirir conhecimento sobre todas as etapas envolvidas no processo. Há ciência envolvida na arte de tocar. Respirar é a primeira etapa e, talvez, a mais importante.

O Dicionário Houaiss<sup>2</sup> define respiração como: “movimento duplo dos pulmões, de inspiração e expiração”.

Para tocar esse instrumento utiliza-se toda a capacidade pulmonar e controlar o oxigênio armazenado possibilita ao organismo atuar de maneira relaxada, e apenas tensionar os músculos envolvidos para esse controle, além de poupar os lábios, pois fluxo de ar vigoroso e contínuo impede a pressão exagerada do bocal sobre eles.

O processo respiratório é composto pela inalação e pela exalação. *Inalação* é o momento em que o oxigênio é aspirado, o que provoca a expansão dos pulmões na cavidade torácica. O diafragma contrai-se para baixo e aumenta a cavidade; as costelas, por sua vez, expandem-se lateralmente; o tórax é elevado, em movimento semelhante ao de um balão ao ser enchido.

*Exalação* é o momento em que o ar armazenado é expelido pelos pulmões. Para isso utilizam-se músculos abdominais ligados ao diafragma bem como os intercostais, que controlam o movimento das costelas. O movimento respiratório é composto por essas duas etapas.

Acreditamos que a respiração, na execução do trompete, não deva ser interrompida entre inspiração e expiração. Caso isso ocorra, os músculos serão tensionados pelo simples aprisionamento do ar e, como consequência, pode-se obter exagerada ou insuficiente liberação de fluxo de ar.

Há entre os instrumentistas de sopro, três formas de respiração conhecidas e ensinadas. Respiração clavicular ou torácica superior, respiração intercostal e a respiração abdominal.

---

<sup>2</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

- *Respiração clavicular* ou torácica: menos recomendada, pois utiliza parcialmente os pulmões, além de provocar tensão nos ombros. Seus praticantes normalmente elevam os ombros ao executá-la.
- *Respiração intercostal*: provoca expansão lateral das costelas e aumento da caixa torácica. Se observarmos, por trás, o trompetista que pratica essa respiração, tem-se imagem semelhante à da abertura de um fole de acordeon.
- *Respiração abdominal*: a mais desejada, pois utiliza mais área dos pulmões. Ao inspirar, o diafragma movimenta-se para baixo, o que aumenta a área pulmonar; conseqüentemente haverá mais espaço para o oxigênio entrar. Vale lembrar que nesse movimento, os músculos do abdômen deverão estar relaxados. Por outro lado, ao expirar, a musculatura abdominal entra em cena, comprime o diafragma e os pulmões. Desse modo, o diafragma é impulsionado para cima e provoca a saída do ar.

Apesar de existirem esses três exemplos de respiração, praticados pelos instrumentistas de sopro, acreditamos que o correto seria respirar plenamente, sem dividi-la em partes.

A ideal respiração completa, conhecida como Yogue, utiliza toda a capacidade pulmonar. Estudadas as características principais de cada exemplo, acreditamos que essa respiração compreenda todos os aspectos benéficos dos outros três exemplos<sup>3</sup>. O ato de respirar, talvez, seja a mais importante tarefa para um instrumentista de sopro.

## 1.2 Língua

Acreditamos que o uso da língua continua a ser um mistério para a maioria dos alunos de trompete e também para muitos profissionais e candidatos a professor desse instrumento. Tal mistério deve-se à crônica falta de acesso a bons livros que expliquem seu uso e também ao desinteresse desses profissionais em buscar a informação.

---

<sup>3</sup> Para mais esclarecimentos, consultar o livro: RAMACHÁRACA, Yogue. **Ciência Hindu-Yogue da Respiração**. Manual da Filosofia Oriental sobre a respiração e seu desenvolvimento físico, mental, psíquico e espiritual. São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix Ltda.

Esse músculo é responsável pela articulação, seja de letras, sílabas, palavras, seja do som; bem como pelo controle do fluxo de ar enviado em direção ao instrumento, além de moldar esse fluxo através do uso de vogais. GORDON (1987) aborda esse tema com muita propriedade e clareza.<sup>4</sup>

A língua, cujo movimento deverá ser sempre vertical e não horizontal, não é a responsável pelo início do som ou pelo “ataque”. O responsável pela vibração labial e, conseqüentemente, pela produção do som é o ar. O papel da língua é de controle e direcionamento desse ar. Ela jamais deverá ultrapassar a linha dos dentes, muito menos tocar os lábios.

Na prática do trompetista o uso da língua relaciona-se ao uso das vogais A, E, I – responsáveis por alterar a abertura da cavidade bucal e também pelo controle do fluxo de ar, uma vez que a cada vogal pronunciada, a língua será posicionada de forma distinta, a fim de atender as necessidades musicais: A para os graves, E para os médios e I para os agudos. Esse posicionamento permanece o mesmo, quer a vogal seja, ou não, acompanhada das consoantes T e D.

A ponta da língua deverá ficar atrás dos dentes inferiores mantendo entre si um leve contato. Ao pronunciar a vogal A, como num bocejo, nossa língua deverá ficar completamente relaxada, no fundo da cavidade bucal, o que permite total liberdade para a passagem do ar. Ao pronunciar a vogal E, a ponta da língua permanece onde está, porém o dorso ergue-se em forma de arco, o que diminui a cavidade bucal. Para a vogal I, esse movimento intensifica-se, tanto para a formação do arco, quanto para a diminuição da cavidade.

À medida que o dorso da língua se levanta e diminui a cavidade bucal, é necessário aumentar a velocidade do ar para manter a vibração labial. A receita é a seguinte:

- Vogal A. Cavidade bucal totalmente aberta, fluxo de ar mais lento.
- Vogal E. Cavidade bucal levemente fechada, fluxo de ar mais rápido.
- Vogal I. Cavidade bucal muito fechada, fluxo de ar extremamente rápido.

Vale lembrar que, em quaisquer dessas posições, a garganta deverá continuar relaxada, pois ela é apenas um meio por onde o ar passará. O controle desse fluxo

---

<sup>4</sup> GORDON, Claude. **Brass Playing is no harder than deep breathing**. Copyright 1987 by Carl Fischer, Inc., New York 62 Cooper Square, New York, NY 1003 – pp. 21-26.

deverá ser feito pela língua, através do uso das vogais. O posicionamento da língua descrito anteriormente poderá ser experimentado através do ato de assobiar. A ação da língua será semelhante. Aliás, o instrumentista deve exercitar diariamente, até adquirir o hábito de usá-la adequadamente, sem precisar pensar sobre isso.

É também a língua que divide com o ar a responsabilidade pela maioria dos problemas de “ataque”. Se mal posicionada, impede o fluxo de ar ou atrasa a chegada dele nos lábios, bem como provoca “estalo”, quando em contato com os lábios, no início do som. Posicionamento semelhante terá no ato de cuspir.

### 1.3 Lábios

Esses têm a função de vibrar. A recomendação é deixá-los trabalhar corretamente e não **tentar** fazê-los trabalhar corretamente. Ao contrário do que se ensina erroneamente, lábios não tocam; cabe ao musicista deixá-los livres para vibrar o som desejado.

Semelhantes à palheta do oboé, os lábios vibram como palhetas duplas, e essa vibração ativa a coluna de ar que se encontra dentro do instrumento, produzindo som.

Há várias maneiras de obter tensão nos lábios. A mais natural (entretanto menos desejada) dá-se por meio de pressão demasiada do bocal sobre os lábios. Natural, por ser a mais utilizada pelos estudantes de trompete em início de aprendizado. Menos desejada, pois quem utiliza essa “técnica” conhece apenas o caminho da pressão e não o equilíbrio pressão-relaxamento.

Pressionar os lábios excessivamente não permite desenvolvimento muscular para a correta embocadura. Há desgaste excessivo da musculatura pela falta de oxigenação. Devido à pressão, o oxigênio não chega às células, e isso diminui a autonomia muscular. Entre professores que desconhecem a técnica de execução do trompete, ainda persiste o hábito de encorajar os alunos a usar pressão excessiva para tocar trompete.

Os trompetistas que tocam dessa maneira desenvolvem, com o tempo, marcas nos lábios parecidas com calos, além de comprometer o desenvolvimento da flexibilidade muscular e de terem dificuldades na execução de notas graves e sons de intensidade moderada e de pouca intensidade.

Outra forma de conseguir tensão labial é esticar os lábios como num sorriso. Tão ruim quanto a anterior, essa prática estica a já delgada mucosa labial e diminui a capacidade de vibração. Isso compromete o timbre, pois menos vibração significa menos harmônicos, compromete os músculos da face, por não desenvolvê-los. O ato de esticar e relaxar os lábios executa a função que deveria ser realizada pelos músculos através da contração e do relaxamento, por isso desestabiliza a embocadura.

O uso labial dessa maneira também impede o desenvolvimento da flexibilidade muscular e de sua resistência, fatores importantes para o desenvolvimento do trompetista.

A técnica, desenvolvida a partir do início do século XX e especialmente aplicada por Louis Maggio<sup>5</sup>, procura equilibrar as forças musculares. Os lábios ficam paralelos, enrugados nos cantos: o lábio de cima sobre o de baixo. Esse posicionamento provoca rugas de expressão ao redor dos lábios. Já os músculos agem em sentidos opostos. Os músculos que fazem sorrir esticam os lábios para fora. Os músculos ao redor dos lábios fazem o oposto e tentam enrugá-los, além dos músculos do queixo que os puxam para baixo. Nenhum desses grupos musculares deverá levar vantagem sobre o outro. O desenvolvimento saudável da embocadura está baseado no equilíbrio. Essa técnica preserva o centro dos lábios, permite plena vibração e poupa a fina mucosa.<sup>6</sup>

#### 1.4 Aquecimento

“Aquecimento” ou estimulação muscular são termos empregados para esse assunto. Usa-se comumente a palavra “aquecimento” para explicar um dos mais saudáveis hábitos que o trompetista deve desenvolver desde o início. Na realidade, ao realizar essa atividade, ele estimula todas as ações envolvidas na prática instrumental.

Por meio do aquecimento, é possível estimular todos os músculos: faciais, abdominais, intercostais; também lábios, dedos, língua e, principalmente, o cérebro – responsável por pensar e organizar todas essas ações. O hábito diário de aquecimento propicia uma série de benefícios técnicos e psicológicos.

---

<sup>5</sup> MAGGIO, Louis - **System for Brass by Carlton MacBeth**. Distribuição por Maggio Music Press. Impresso por North Hollywood CA 91609 USA. 1975.

<sup>6</sup> Para mais esclarecimentos, consultar: FARKAS, Philip. *The Art of Brass Playing*. Bloomington, Ind. Wind Music, 1966.

O primeiro deles é ajudar o trompetista a estabelecer confortável sensação do bocal sobre os lábios. Alguns minutos de vibração labial com o bocal serão suficientes. Essa rotina localiza pequenos problemas e possibilita corrigi-los.

Outra dúvida comum é o tempo utilizado para essa prática. Há divergências quanto a isso, no entanto deve-se levar em consideração o nível de desenvolvimento do músico. Lembremo-nos de que é uma preparação para um dia de trabalho e não o trabalho em si.

O tempo utilizado para o aquecimento deverá ser o necessário para estar apto a tocar com segurança. Poderá variar de cinco minutos a uma hora. Dependerá das necessidades e também do tempo disponível. Vibração labial com bocal, estudo com notas longas no registro médio e grave do instrumento<sup>7</sup>, escalas maiores e menores, estudo de pedais<sup>8</sup> estudos de flexibilidade<sup>9</sup>.

Este trabalho possibilita também a reorganização da embocadura que é um sistema de músculos bem treinados e sob controle. Os músculos que formam a embocadura são os do queixo, dos cantos da boca e os do centro dos lábios. Esses músculos deverão trabalhar em sentidos opostos, para criar tensão necessária para a vibração labial, ou seja: os do queixo para baixo; os dos cantos da boca para fora; e os do centro dos lábios para dentro<sup>10</sup>.

Após extenuante jornada de trabalho, os músculos e o cérebro estarão exaustos, portanto a atitude correta será descansar no dia seguinte. Um reinício consciente, que restabeleça a correta ação dos lábios e músculos, será suficiente para reativar a embocadura.

É fato que o exercício diário da profissão nem sempre possibilita o “aquecimento”. Muitas vezes, sequer há tempo para montar o instrumento; noutras vezes não há lugar apropriado para fazê-lo. Mais um bom motivo para cultivar esse hábito saudável.

---

<sup>7</sup> A tessitura do trompete afinado em Sib. inicia-se pelo FA#2, sendo sua nota mais grave, alcançando 3 oitavas ou mais.

<sup>8</sup> Entenda-se como nota pedal aquela localizada abaixo da tessitura natural do instrumento. Para o trompete em Sib., qualquer nota que se encontra abaixo do FA#2

<sup>9</sup> Estudos executados sem a troca de válvulas entre as notas

<sup>10</sup> CASCAPERA, Sérgio. **O Trompete: Fundamentos Básicos, Intermediários e Avançados.** São Paulo. USP/ECA. 1992- p.71. Dissertação de Mestrado.

A preparação diária, do corpo e da mente, para a posterior execução, deixa-nos previamente capacitados a tocar sem mais problemas.

Muitos exemplos de aquecimento podem ser citados, no entanto o mais importante é o seu propósito. Reconhecidos autores e trompetistas (assim como o bom senso) dizem que devemos começar o dia de trabalho com exercícios leves, para estimular os sentidos. Deve-se praticar no registro médio e no grave, usar dinâmica moderada, exercitar a concentração e descansar entre os exercícios, durante aquecimento. Vale lembrar que, com o desenvolvimento físico e o intelectual, o trompetista estará apto a estabelecer a própria rotina.

A seguir, algumas opções de métodos e estudos para o bom aquecimento:

- Arban (*Complete Method for Trumpet or Cornet*, pp. 111-118, 132-138, 148-149, 155, 173-176, 229, 236-269).
- H. B. Clarke (*Technical Studies for the Cornet*)
- Max Schloosberg (*Daily Drills and Technical Studies for Trumpet Introductory Exercises*, p. 1.)
- Charles Colin (*Lip Flexibility on the Cornet or Trumpet*)
- Louis Maggio (*System for Brass*) Recuo.

A prática de notas pedais (nota 8), seja para aquecimento, seja para desenvolvimento técnico, ainda gera discussão. Mesmo assim, acreditamos que fazê-la, ou não, deverá ser decisão pessoal.

## 1.5 Flexibilidade

Pode-se entender por flexibilidade, o ato de mover-se livremente e com habilidade, através da tessitura normal do instrumento, em qualquer velocidade, por meio de qualquer modelo de articulação ou ligadura. Para que isso aconteça, é necessário o desenvolvimento gradual de três pontos básicos: lábios, língua e músculos.

- **Lábios** – usados para vibração, alterada a cada mudança de nota, por isso os lábios deverão estar aptos a realizar essas alterações.

Sobre isso, há estudos que indicam as sete posições do trompete, que – praticados em andamento inicialmente lento – capacitarão os lábios para a flexibilidade.

1 <sup>a</sup>	<i>Nenhuma válvula acionada</i>
2 <sup>a</sup>	<i>Segunda válvula acionada</i>
3 <sup>a</sup>	<i>Primeira válvula acionada</i>
4 <sup>a</sup>	<i>Primeira e segunda válvulas acionadas</i>
5 <sup>a</sup>	<i>Segunda e terceira válvulas acionadas</i>
6 <sup>a</sup>	<i>Primeira e terceira válvulas acionadas</i>
7 <sup>a</sup>	<i>As três válvulas são acionadas</i>

Para o desenvolvimento de flexibilidade sugerimos três autores:

- J. B. Arban (Complete Conservatory Method for Trumpet, pp. 39-56)
- Walter M. Smith (Lip Flexibility on the Cornet or Trumpet)
- Charles Colin (Advanced Lip Flexibilities) Recuo.

Acreditamos que a prática desses estudos deverá começar pela registro médio do instrumento que se localiza dentro da pauta, pois é a região mais confortável para se tocar.

- **Língua** – tem papel importante, pois é a responsável pelo controle e pela condução do ar, através do uso de vogais, explicadas anteriormente. O mesmo modelo de estudo deverá ser utilizado para seu desenvolvimento. A rotina desses estudos tornará o uso das vogais um hábito, bem como o uso correto desse músculo, muito importante para o desenvolvimento da flexibilidade.
- **Músculos** - darão sustentação ao trabalho executado pelos lábios e pela língua. São os responsáveis por tensão-relaxamento dos lábios, binômio que sintetiza um conceito importante para a saúde do trompetista e difícil de ser conquistado.

O desenvolvimento muscular exigido para o trompetista segue treinamento semelhante ao de um atleta. Inicialmente o estudante deverá se exercitar por curtos períodos, para que os músculos faciais adquiram força e resistência. À medida que esse condicionamento melhora, deverá aumentar o tempo de estudo, lembrando-se de fazer pequenas pausas entre os períodos de trabalho, a fim de evitar fadiga ou lesão.

Após adquirir bom condicionamento físico, estará capacitado a estabelecer longas rotinas de estudo que envolvam: *aquecimento*, *estudos técnicos*, *estudos melódicos* e *repertório*. Em seguida, sugere-se o relaxamento da musculatura, utilizando-se, por exemplo, um estudo com notas pedais.

O *aquecimento* deverá ser usado com o objetivo de estimular a musculatura e evitar o inchaço labial. Os *estudos técnicos* como escalas maiores e menores, arpejos, estudos de intervalos, estudos de flexibilidade, serão praticados com o objetivo de desenvolver o condicionamento em relação à tensão e ao relaxamento dos músculos e dos lábios. Os *estudos melódicos* terão como objetivo dar controle e fluidez à técnica adquirida, além de capacitar o estudante para a prática de *repertório*.

A partir desse momento, o trompetista trabalhará com as questões musicais estabelecidas nesse repertório. Após, e tão somente após, esse longo trabalho físico e técnico, previamente escolhido e desenvolvido, o trompetista estará apto a desenvolver-se musicalmente.

Para adquirir boa flexibilidade há necessidade da prática diária de estudos específicos, para evoluir lenta e gradualmente. Desse modo, enfatiza-se a qualidade e a leveza das passagens musicais, bem como a agilidade. Em consequência, a embocadura se ajustará rápida e seguramente com mínimo esforço.

## 1.6 O som e seu desenvolvimento

O som do trompetista será seu principal meio de expressão, ao longo de sua vida musical, e seu desenvolvimento deverá ser conquistado diariamente. Tal desenvolvimento é influenciado por vários fatores, os quais serão descritos a seguir.

- **Fatores físicos** - necessários para a produção e o desenvolvimento do som:

<b>Vibração labial</b>	responsável por ativar a coluna de ar que se forma dentro do instrumento
<b>Fluxo de ar</b>	necessário para gerar a vibração labial
<b>Músculos abdominais e intercostais</b>	responsáveis pelo envio do fluxo de ar que sai dos pulmões, com mais ou menos velocidade, e que dão estabilidade para a manutenção do som.
<b>Músculos da face</b>	responsáveis por manter os lábios sob controle, bem como manter o bocal estável sobre os lábios. Funcionam como plataforma de sustentação para o bocal e como proteção para preservar os lábios de pressões excessivas.

- **Fatores mecânicos** - necessários a produção e desenvolvimento do som:

<b>Bocal do trompete</b>	faz a conexão entre o corpo do instrumentista e o instrumento. Através dele todo o fluxo de ar expelido pelo trompetista e trabalhado pelos demais elementos ataca o trompete.
--------------------------	--

Usaremos os bocais da empresa Vincent Bach Co. como exemplo, pois são utilizados por músicos profissionais que trabalham com os mais variados estilos e também por estudantes, além de servirem como referência para outros fabricantes. Abaixo informações retiradas do catálogo da empresa Vincent Bach Co. (Anexo 1)

Os Bocais Vincent Bach possuem a numeração que se inicia pelo nº 1 e termina no nº 20. Essa numeração representa o diâmetro do bocal que terá contato com os lábios. E há variações de profundidade representadas por letras que vão de A até E. A primeira representa a taça mais profunda; e a última, a taça mais rasa. Há também versões que utilizam apenas números como o bocal Vincent Bach nº 1 também chamado entre os trompetistas de nº 1 puro, por exemplo.

Recomendamos o bocal Vincent Bach 7C por ser de tamanho médio e possibilitar ao trompetista desenvolver boa sonoridade, flexibilidade e extensão. É, talvez, o mais usado por estudantes em estágio inicial e também pelos de nível médio.

Vincent Bach 10 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>C é bocal de tamanho pequeno, que possibilita ao trompetista a produção de som mais brilhante. É utilizado por trompetistas que trabalham com música popular e jazz, com frequente necessidade de tocar notas agudas, acima da pauta. Bocais pequenos, como esse, exigem boa formação e habilidade do trompetista para manter a alta qualidade do som. Bocais considerados pequenos são indicados para trabalhos específicos e são usados por profissionais.

Vincent Bach 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>C é bocal de tamanho grande, que possibilita ao trompetista a produção de som largo, porém menos brilhante que os exemplos anteriores. É utilizado por trompetistas que trabalham em Orquestras Sinfônicas e como solistas de música erudita. Bocais grandes exigem embocadura desenvolvida, bem como boa capacidade respiratória, pois haverá mais consumo de ar. Bocais considerados grandes são indicados para trabalhos específicos e são usados por profissionais.

Esses três exemplos têm o objetivo de exemplificar algumas possibilidades de som, somente com a troca de bocal. São exemplos de tamanhos distintos, empregadas de acordo com o nível do trompetista, atuação profissional e necessidade musical.

<b>Instrumento</b>	possuem variações de diâmetro interno do tubo, tamanho da campana, e de material com o qual é fabricado, por exemplo, prata ou ouro.
--------------------	--

Essas variações produzem efeito semelhante ao dos bocais. Tubos com diâmetro pequeno produzem sons mais brilhantes; tubos médios produzem sons equilibrados; e tubos com diâmetros maiores produzem sons mais escuros. O resultado dessas variações, associadas ao metal escolhido para a fabricação do instrumento, produzirá instrumentos com timbres distintos.

### 1.7 *Vibrato*

Para obter um bom *vibrato* há a necessidade de fluxo de ar constante, além de som centralizado. Frequentemente, o *vibrato* é usado como forma de compensar inadequado desenvolvimento sonoro e afinação imprecisa.

Acreditamos que o estudante deverá inicialmente tocar sem *vibrato*, tendo como principal objetivo obter o controle do fluxo de ar e a afinação precisa das notas. Esse controle dará estabilidade para desenvolver um dos mais ricos ornamentos do som. De acordo com seu desenvolvimento técnico e principalmente musical, deverá exercitá-lo em estudos direcionados para a prática solista, bem como em passagens lentas e ligadas.

Um bom *vibrato*, equilibrado e usado adequadamente, deveria integrar-se ao estilo musical; quando chama a atenção, é porque provavelmente passou dos limites do bom gosto musical. O trompete é instrumento que naturalmente se destaca na família dos metais<sup>11</sup>, portanto todo cuidado é necessário.

Muitos trompetistas utilizam o *vibrato* incessantemente tornando-o parte de seu som. Essa prática não é aconselhada, pois o uso excessivo desse ornamento torna-o sem efeito; ele deverá ser usado de acordo com o estilo em execução e, em alguns casos, torna-se desnecessário.

Daremos três exemplos de como se produz *vibrato*, referindo-se aos aspectos físicos. Esse conhecimento será importante para aprender a controlá-lo e também para poder escolher o mais adequado em cada situação.

---

<sup>11</sup> A família dos metais é composta pelos naipes de trompete, trompa, trombone e tuba.

1.7.1 *Vibrato de mão* – provavelmente o método mais utilizado de vibrar, pois possui algumas vantagens em relação aos outros, além de produzir resultados muito satisfatórios. O *vibrato* é produzido pelo movimento realizado pela mão direita, que deverá posicionar-se no instrumento como se segurasse uma bola de tênis, com o polegar sob o tubo principal, entre a primeira e a segunda válvula, e as pontas dos dedos repousadas sobre as válvulas. Os dedos deverão permanecer em contato com o instrumento, enquanto durar o movimento. O *vibrato*, então, será produzido pelo movimento suave, regular e cadenciado da mão direita, para frente e para trás. Para desenvolver esse método devemos começar com movimentos lentos e acelerar gradativamente. Pressão demasiada do instrumento e do bocal sobre os lábios poderá provocar alterações de afinação.

Uma das principais vantagens em utilizar o *vibrato* de mão, especialmente para jovens trompetistas, é poder examiná-lo visualmente; isso facilita o entendimento, a aplicação e o controle. Outra vantagem é que o movimento imposto pela mão à coluna de ar, que se encontra dentro do instrumento, permite que o corpo reduza possíveis obstáculos no fluxo de ar, pois esse método não utiliza alterações do maxilar e dos músculos abdominais.

1.7.2 *Vibrato de maxilar* – movimento muito utilizado, esse *vibrato* provoca oscilações no fluxo de ar. Deve ser igualmente suave e cadenciado, sem provocar alterações na embocadura. Esse método requer atenção do trompetista, pois poderá ser incorporado de tal forma que se torne hábito tocar todas as notas com *vibrato* e perder o efeito sonoro pretendido.

1.7.3 *Vibrato de língua* – ao executar movimento suave e ritmado, a língua controla o fluxo de ar, altera levemente a afinação para cima e para baixo. Para executar esse método, utilizamos as vogais A e I. A pronúncia das vogais AIAIAIAIA, de forma cadenciada, executada pela língua, propiciará o *vibrato*. Vale lembrar que, se mal executado, interromperá o fluxo de ar e conseqüentemente o som. A língua jamais deverá se posicionar entre os dentes.

Recomendamos aos apreciadores desse ornamento sobre o som um ponto de partida para desenvolvê-lo: ouçam grandes intérpretes. Músicos sofisticados utilizam-no em função de cada estilo. Isso requer audição constante, prática e amadurecimento musical.

## **1.8 Trinado**

O trinado é ornamento formado pela repetição alternada de duas notas conjuntas, formando tom ou semitom. A repetição, alternada e rápida, entre a nota principal e uma nota superior, produz esse ornamento. No trompete, é executado pelo uso alternado das válvulas, no entanto em alguns casos há a possibilidade de realizá-lo sem a alternância delas. Neste caso, o trompetista usará a técnica da flexibilidade. Por meio das vogais, os sons se alternarão sem o uso das válvulas. O uso das vogais A e I será necessário para o correto posicionamento da língua. O trinado sem válvulas poderá ser executado no registro agudo do instrumento, ou seja, a partir da nota FA3, tendo como referência o trompete em Sib.

O trinado, realizado com alternância das válvulas, necessita de fluxo de ar constante, apoiado pela musculatura abdominal, troca de dedos ágeis e ritmada e principalmente lábios flexíveis, pois a mudança de vibração entre os sons será muito rápida.

O trinado, sem as válvulas, também necessita de fluxo de ar constante e apoiado pela musculatura abdominal; a diferença está em que os lábios estarão tensionados, na proporção exata e, principalmente, pela rápida movimentação da língua alternando as vogais. Os lábios não devem movimentar-se para os lados, como num sorriso, esticando os cantos da boca.

## **1.9 Procedimentos de estudo e métodos**

Neste item, indicaremos procedimentos de estudo com o objetivo de organizar a rotina do trompetista que pretenda profissionalizar-se, bem como uma série de métodos que poderão ser utilizados para a formação e o desenvolvimento do trompetista.

Primeiro, acreditamos haver a necessidade de um programa que possa capacitar o estudante de forma equilibrada. Segundo, esse programa deverá ser aplicado por um professor, com aulas regulares, que possibilitem ao estudante evoluir, técnica e musicalmente. Terceiro, a necessidade da prática diária dos estudos, que por anos levará ao nível de excelência profissional.

Para iniciar os procedimentos que acreditamos serem adequados, começaremos pelo lugar e pelo horário de estudo. Para a prática diária, será necessário um lugar

silencioso, uma sala iluminada, arejada, limpa, acusticamente equilibrada, nem seca a ponto de eliminar os harmônicos, nem ressonante demais a ponto de alterar o som e dar-lhe referência incorreta de timbre e de volume. Deve-se estudar diariamente, no mesmo horário ou no mesmo período do dia e, principalmente, em momentos nos quais o estudante sintá-se bem, física e mentalmente.

O tempo de estudo é outro ponto importante a ser destacado. Para o iniciante, 30 minutos diários serão suficientes e, à medida que se desenvolve e adquire resistência muscular, poderá aumentá-lo gradativamente. Os iniciados e avançados deverão aumentar a carga de trabalho de acordo com as orientações do professor.

Vale lembrar que, em todas as situações previstas anteriormente, o descanso entre as sessões de estudo é tão importante quanto a prática. Os músculos precisam de descanso para se restabelecer, especialmente os da face e ao redor dos lábios. A evolução e a conseqüente conquista ocorrerão pela rotina e não pelo excesso de trabalho. Reitere-se a importância do aquecimento ou da estimulação muscular.

Após o aquecimento, deve-se iniciar o que foi planejado para aquele período de estudos. Partimos do princípio de que haverá planejamento. Entendemos que, para uma sessão completa, haverá a necessidade de praticar estudos: técnicos, melódicos e de repertório (específico para o instrumento).

*Estudos técnicos* poderão incluir exercícios de notas longas, flexibilidade, escalas, ampliação de registro (grave-agudo), exercícios para desenvolver a digitação. Uma rotina de estudos que contenha um exercício de cada tópico sugerido será suficiente para manter o trompetista tecnicamente.

*Estudos melódicos* privilegiam a interpretação. O foco principal desses estudos é fazer o estudante praticá-la, sem pensar nas questões técnicas. Há uma série de indicações de andamento, caráter e dinâmica, e o estudante deverá, com a prática, interpretar essas sugestões de maneira fluente. Esses estudos deverão capacitar o estudante para que desenvolva plenamente sua musicalidade.

*Estudo de repertório* específico para o instrumento deverá ser a última etapa da sessão diária. Repertório traz desenvolvimento técnico e interpretativo, cultura musical e avalia o poder de concentração. Quando houver um concurso ou recital, o estudo das peças do repertório deverá ocupar mais espaço na prática diária.

O estudante utiliza boa parte de seu tempo de estudo para corrigir problemas técnicos e não para desenvolver questões musicais. Sugerimos que, ao estudar, observe atentamente as informações escritas como andamento, tonalidade e dinâmica.

A seguir algumas sugestões de métodos que poderão ser utilizados por todos os estudantes, iniciantes ou avançados.

- EDWARDS, A – HOVEY. Method for Trumpet. First & Second Book, Belwin Mills Publishing Corporation. Melville, N.Y. 11746 1942.
- GETCHELL, Robert W. First & Second Book of Practical Studies. Belwin Mills Publishing Corporation. Miami, Flórida 33014, 1948.
- HERING, S. Thirty-two Etudes. Carl Fischer, 1943
- HERING, S. Forty Progressive Etudes. Carl Fischer, 1945.
- REGER, Wayne M. The Talking Trumpet. New York, Charles Colin. 1975.
- ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method. New York, Carl Fischer, 1936
- CLARKE, Herbert L. Technical Studies. New York, Carl Fischer, 1934.
- SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet. New York, J. F. Hill & Co., 1937.
- COLIN, Charles. Advanced Lip Flexibilities. New York, Charles Colin, 1972.
- GOLDMAN, E. F. Practical Studies for the Trumpet. New York, 1920. Carl Fischer Inc.
- CHARLIER, Theo. 36 Etudes Transcendantes pour Trompette. Paris, A. Leduc. 1948.
- BITSCH, Marcel. Vingt Études pour Trompette. Paris, 1954. Alphonse Leduc.
- SABARICH, Raymond. Dix Etudes Concertates et d'Interprétation. Paris, 1968. Editions Selmer.
- TOMASI, H. Six Etudes pour Trompette. Paris, 1955. Alphonse Leduc

### 1.10 Curso Técnico para trompete

Este capítulo tem o objetivo de oferecer aos professores de trompete dois cursos completos de formação técnica e musical. O primeiro deles é o curso técnico, destinado aos iniciantes deste instrumento.

Ao longo de doze semestres, o professor terá a responsabilidade de orientar o aluno desde seu primeiro contato com o instrumento, mostrando-lhe a forma correta de segurá-lo e o processo de formação da embocadura. Apresentará os métodos mais utilizados nas escolas técnicas do Estado de São Paulo para esse nível de formação e terá a possibilidade de desenvolver repertório que lhe possibilite adquirir conhecimento musical e estilístico capacitando-o à profissionalização.

O curso técnico está direcionado a alunos de escolas como a EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo); Escola Municipal de Música, em São Paulo; e CDMCC (Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos) em Tatuí. São escolas formadoras de técnicos da área musical.

1º e 2º Semestres
1 – EDWARD & HOVEY. Method for Cornet or Trumpet Vol. I
2 – HERING, Sigmund. Trumpet Course Vol. I
3 – GETCHELL, Robert W. Studies for Cornet and Trumpet Vol I

3º e 4º Semestres
1 – EDWARD & HOVEY. Method for Cornet or Trumpet Vol. I
2 – GETCHELL, Robert W. Studies for Cornet and Trumpet Vol I
3 – HERING, Sigmund. Trumpet Course Vol. I
4 – HERING, Sigmund. Forty Progressive Studies
5 – REGER, Wayne M. The Talking Trumpet (or Cornet)

5º e 6º Semestres
1 – EDWARD & HOVEY. Method for Cornet or Trumpet Vol. II
2 – GETCHELL, Robert W. Studies for Cornet and Trumpet Vol I
3 – HERING, Sigmund. Trumpet Course Vol. II
4 – HERING, Sigmund. Forty Progressive Studies
5 – REGER, Wayne M. The Talking Trumpet (or Cornet)

7° e 8° Semestres
1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method for Trumpet
2 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
3 – CONCONE, G. – Lyrical Studies
4 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet
5 – VOISIN, Roger. Eleven Studies for Trumpet

9° e 10° Semestres
1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method for Trumpet
2 – BRANDT, Vassily. Etudes for Trumpet (Orchestra Etudes and Last Etudes)
3 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
4 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet
5 – VOISIN, Roger. Eleven Studies for Trumpet

11° e 12° Semestres
1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method for Trumpet – Fourteen Characteristics Studies
2 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
3 – CAFFARELLI, Reginaldo. 100 Studi Melodici per Il Trasporto nella Tromba e Congeneri – Corso Completo
4 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet

## Repertório para Trompete Solo

### 1º e 2º Semestres

HERING, Sigmund. Easy Pieces for the Young Trumpeter

- 1 - BARTOK, Bela – Follow the Leader
- 2 - BEETHOVEN, Ludwig Van – Variations on a Swiss Air
- 3 - ELVEY - A Song of Thanksgiving
- 4 - GRIEG, Edvard – Sailor's Song
- 5 - HAYDN, F.J. - Song by Haydn
- 6 - KABALEVSKY, Dmitri - Little Dance
- 7 - SATIE, Erik – Gymnopedie
- 8 - SPILMAN - Flow Gently, Sweet Afton
- 9 - WARD - América, the Beautiful

### 3º e 4º Semestres

BORST and BOGARD, R. - Trumpet Music for Beginners

- 1 - BACH, J. S. – Aria
- 2 - BACH, J. S. – Gavotte in G Minor
- 3 - BEETHOVEN, Ludwig Van – Adieu to the Piano
- 4 - BEETHOVEN, Ludwig Van – German Dance
- 5 - GRIEG, Edvard – Watchman's Song
- 6 - KABALEVSKY, Dmitri – Waltz
- 7 - MOZART, W. A. – Menuetto and Trio
- 8 - MOZART, W. A. – Adagio
- 9 - RAVEL, Maurice - Pavane
- 10 - RIMSKY-KORSAKOFF, N. – The Young Prince and The Young Princess

### 5º e 6º Semestres

- 1 – ANDERSON, Leroy – A Trumpeter's Lullaby
- 2 – BERNSTEIN, L. – Rondo for Lifey
- 3 – GAUDRON, René – Andante et Allegro Moderato
- 4 – JEANJEAN, Paul – Capriccioso
- 5 – GRUNDMAN, Clare – Conversation for Cornet
- 6 – ZEHM, Friedrich – Sonata Brevis

7° e 8° Semestres

- 1 – BESANÇON, A. – Spot
- 2 – LACERDA, Osvaldo – Pequena Suite
- 3 – LOEILLET, J. B. – Sonate en Sib
- 4 – MAHLE – Sonatina
- 5 – ROPARTZ, J. Guy – Andante and Allegro

9° e 10° Semestres

- 1 – BOZZA, E. – Badinage
- 2 – EBEN, P. – Fantasia Vespertina
- 3 – CORIOLIS, E. La Fête à Saint Cassien
- 4 – JOLIVET, André – Air de Bravoure
- 5 – MASSIAS, Gerard – Choral et Menuet Obstiné

11° e 12° Semestres

- 1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent – Fantasia Brillhante
- 2 – BARAT, J. E. – Andante et Scherzo
- 3 – CLARKE, Herbert L. – The Maid of the Mist
- 4 – HAYDN, J. – Concerto in Eb
- 5 – LACERDA, Osvaldo – Sonata
- 6 – LACERDA, Osvaldo – Rondino

### 1.11 Curso de Graduação para Trompete

O curso de graduação tem como objetivo dar continuidade ao curso técnico, conduzindo o trompetista a sua formação plena na área musical.

Este curso de graduação oferecerá ao professor todas as possibilidades técnicas e artísticas que deverão ser desenvolvidas ao longo de oito semestres. Através deste material, o aluno deverá adquirir sofisticação técnica e conceitual, domínio de estilos musicais e poderá escolher em que área do mercado musical pretenderá atuar. Pretende-se formar um trompetista consciente musicalmente e pronto para o mercado de trabalho.

O Curso de Graduação que desenvolvemos poderá ser utilizado em todas as Universidades e Faculdades brasileiras.

#### 1º e 2º Semestres

- 1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent . Complete Conservatory Method for Trumpet
- 2 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
- 3 – IRONS, Earl D. Twenty Seven Groups of Exercise
- 4 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet
- 5 – VOISIN, Roger. Eleven Studies for Trumpet

#### 3º e 4º Semestres

- 1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method for Trumpet
- 2 – BRANDT, Vassily. Etudes for Trumpet (Orchestral Etudes)
- 3 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
- 4 – COLIN, Charles. Advanced Lip Flexibilities
- 5 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet

#### 5º e 6º Semestres

- 1 – ARBAN, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method for Trumpet – Fourteen Characteristics Studies
- 2 – CLARKE, Herbert L. Technical Studies for Trumpet
- 3 – GOLDMAN, Edward F. Practical Studies for the Trumpet
- 4 – LONGINOTTI, Paolo. Studies in Classical and Modern Style for Trumpet Solo
- 5 – LAURENT, René. Étude Pratiques 1º Cahier

#### 7º e 8º Semestres

- 1 – BITSCH, Marcel. Vingt Études
- 2 – CHARLIER, Théo. 36 Etudes Transcendantes pour Trompette
- 3 – CHAVANNE, A. 25 Etudes Caracteristiques pour Trompette
- 4 – HARBISON, Pet. Technical Studies for the Modern Trumpet
- 5 – TOMASI, Henri. Six Études pour Trompette

## **ESTUDOS ESPECÍFICOS**

### **CALISTENIA**

- 1 – CARUSO, Carmine
- 2 – MAGGIO, Louis. System for Brass

### **TRANSPOSIÇÃO**

- 1 – BORDOGNI, M. Vingt-Quatre Vocalises Adaptées a la Trompette
- 2 – CAFFARELLI, Reginaldo. 100 Studi Melodici per Il Trasporto nella Tromba e Congeneri – Corso Completo
- 3 – SACHSE, Ernest. 100 Studies

### **FLEXIBILIDADE**

- 1 – SCHLOSSBERG, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet – Lip Drills
- 2 – SMITH, Walter. Lip Flexibility on the Trumpet

### **EXTENSÃO FREQUENCIAL**

- 1 – SMITH, Walter. Top Tones for the Trumpeter
- 2 – ZORN, Jay D. Exploring the Trumpet's Upper Register

## REPERTÓRIO PARA TROMPETE SOLO

- 1 – ARBAN, J. B. Carnival of Venice
- 2 – ARATUNIAN, A. Concerto
- 3 – ALBINONI, T. Concerto in Bb (Piccolo)
- 4 – BARAT, J. E. Andante et Scherzo
- 5 – BERNSTEIN, L. Rondo for Lifye
- 6 – BOZZA, E. Caprice
- 7 – BOZZA, E. Rustiques
- 8 – BRANDT, V. Concertpiece nº1
- 9 – CLARKE, H. L. Maid of the Mist
- 10 – CLARKE, H. L. The Debutante
- 11 – ENESCO, G. Legend
- 12 – GOEDICK, A. Concert Study
- 13 – HANDEL, G. F. Suite in D Major (Tpt. Piccolo)
- 14 – HAYDN, J. Concerto
- 15 – HUMMEL, J. Concerto
- 16 – HINDEMITH, P. Sonate
- 17 – HONEGGER, A. Intrada
- 18 – JACCHINI, G. Sonata (Tpt. Piccolo)
- 19 – JOLIVET, A. Air the Bravoure
- 20 – LACERDA, O. Sonata
- 21 – LACERDA, O. Rondino
- 22 – MARTINU, B. Sonatine
- 23 – KETTING, O. Intrada
- 24 – NERUDA, J. Concerto (Tpt. in Eb)
- 25 – PEETERS, F. Sonate
- 26 – PURCELL, H. Sonata
- 27 – ROPARTZ, G. Andante et Allegro
- 28 – STEVENS, H. Sonata
- 30 – TARTINI, G. Concerto
- 31 – TURRIN, J. Caprice
- 32 – TURRIN, J. Psalm for Two Portraits
- 33 – TOMASI, H. Triptyque
- 34 – TOMASI, H. Concerto
- 35 – TORELLI, G. Concerto in D Major (Tpt. Piccolo)

## LITERATURA PEDAGÓGICA

- 1 – BAINES, Anthony. *Brass Instruments – Their History and Development*. London: Faber and Faber. 1976.
- 2 – DALE, Delbert A. *Trumpet Technique*. London Oxford University Press, 1965.
- 3 – FARKAS, Philip. *The Art of Brass Playing*. Bloomington, Ind. Wind Music, 1966.
4. JOHNSON, Keith. *The Art of Trumpet Playing*. The Iowa State University Press/ Ames. 1981.
5. RAMACHARACA, *Yogue*. *Ciência Hindu–Yogue da Respiração*. São Paulo: Editora Pensamento, 1976.

## ***Capítulo 2 – Como Estudar o Método para Trompete de Joseph Jean Baptiste Laurent Arban***

Joseph Jean Baptiste Laurent Arban nasceu em Lyon, França, em 28 de fevereiro de 1825 e morreu em nove de abril de 1889, em Paris. Estudou com François Dauverné, no Conservatório de Paris, de 1841 a 1845. Pedagogo, foi também o primeiro virtuoso que se tornou célebre utilizando o cornet<sup>12</sup> com válvulas. Influenciado por Niccolò Paganini (violinista e compositor), Arban desenvolveu extrema habilidade técnica com esse instrumento.

Foi professor de cornet do Conservatório de Paris no período de 1869-1874 e 1880-1889. Publicou seu grande *Méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn*, em 1864 em Paris. Este método, frequentemente chamado de “Bíblia dos Trompetistas”, ainda é o mais utilizado para o aprendizado de trompete. Passados 145 anos da primeira edição, continua atual e necessário para a formação técnica e musical dos trompetistas.

Nas primeiras páginas, há textos explicativos sobre as sessões do método. Arban's oferece explicações sobre tessitura, digitação, articulação, *staccato*, ligaduras, respiração, expressa sua opinião sobre posicionamento do bocal sobre os lábios e mostra exemplos de como as células rítmicas deverão ser tocadas.

Sugerimos aqui um roteiro para estudar Arban's, pois apesar desses 145 anos ainda há desconhecimento por parte de estudantes e professores na utilização desse método. Indicamos esse método para alunos de nível médio e avançado, pois seus estudos iniciais possuem notas, como o Sol 4, por exemplo, que não pertencem à tessitura da maioria dos alunos iniciantes.

---

<sup>12</sup> Instrumento criado na França por volta de 1825, possui o mesmo comprimento do trompete: 1,475m(cornet em Sib), porém com uma mudança de perfil nos tubos. No trompete 2/3 dos tubos são cilíndricos e 1/3 cônico. No cornet são 2/3 cônicos e 1/3 cilíndrico. Este novo perfil altera seu timbre

## 2.1 Passos

A seção **Primeiros Estudos** ajudará o estudante a centralizar o som. Permitirá a ele se familiarizar com a digitação, desenvolverá sua tessitura<sup>13</sup> e sua precisão no ataque.

Logo a seguir, na seção **Sincopas**, haverá novas propostas rítmicas, além das já conhecidas. Isso ajudará o estudante a desenvolver a leitura rítmica e a disciplinar a execução.

A seção **Ligaduras** destina-se ao desenvolvimento das passagens ligadas e também da flexibilidade. Os primeiros exercícios a serem estudados deverão ser aqueles com intervalos pequenos, 2<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup>, entre as notas e que sejam realizados utilizando-se as combinações de válvulas. Com a evolução do estudante, os intervalos deverão ser ampliados e as ligaduras deverão ser realizadas utilizando-se as sete posições do trompete (pgs. 13,14), sem fazer uso das combinações de válvulas. Para isso haverá a necessidade da utilização das vogais, (A, E, I), para a execução destas passagens. Estes estudos farão com que o estudante desenvolva seu legato e sua flexibilidade, habilidades necessárias para o desenvolvimento de uma linha melódica lírica, leve e ágil.

As **Escalas** – maiores, menores ou cromáticas – deverão ser praticadas diariamente. Nessa seção há variações de escala bem como de articulação e dinâmica para executá-las. A prática diária trará equilíbrio e uniformidade a todas as notas executadas, produz sensível evolução da articulação, executada pela língua, e ajusta a conexão entre o uso da língua e dos dedos, para a digitação.

Quanto aos **Ornamentos** (apogiaturas, trinados, *grupettos* e mordentes), Arban's propõe uma série de estudos para o desenvolvimento e execução de ornamentos. Esses exercícios darão ritmo aos dedos para realizar execução limpa e definem claramente a forma de executá-los, pois Arban's oferece exemplos de como são escritos e como deverão ser executados.

Para o estudo dos **Intervalos** – Sugerimos esta seção para os alunos avançados, pois há um longo caminho a percorrer até aqui. O estudo precoce destes exercícios causará mais problemas que soluções. Exige-se boa percepção auditiva do estudante para afinar os intervalos, grande resistência, pois os exercícios são longos e cansativos, controle da língua e das vogais e capacidade respiratória bem desenvolvida.

Na última parte do estudo diário, o aluno deverá praticar o **Staccato** (simples, duplo e triplo). Estudar *staccato* exige da língua rotina extenuante de movimentos e deve ser praticado diariamente para desenvolver resistência muscular, porém em períodos curtos e no final da seção de estudos. No *staccato* simples usaremos apenas a ação da língua para articular o som. No *staccato* duplo usaremos a língua e a garganta, utilizando as letras T e K; e, no *staccato* triplo, duas articulações da língua e uma da garganta: o T T K.

---

13 Extensão pessoal do trompetista que poderá ter uma, duas, três, ou mais oitavas.

Ao longo de cada seção, haverá muitas variações de ritmo e também o uso de diversas combinações de articulação. O objetivo principal é proporcionar ao estudante desenvolvimento técnico e reflexo apurado para interpretar todos os estilos musicais.

## 2.2 Parte Melódica

O método de Arban distingue partes melódicas:

**Melodias Clássicas e Folclóricas** – a arte do fraseado. Após estudar o método Arban's, o trompetista adquirirá bons hábitos de execução e integrará esses hábitos à execução das peças musicais. São melodias que desenvolvem fluência de interpretação. Esse é o principal objetivo dessas melodias.

**Duetos para dois trompetes** – como em seus estudos anteriores, Arban's inicia essa seção com peças musicais simples e, gradativamente, aumenta o grau de dificuldade. No entanto todas as peças necessitam de perfeita sincronia entre os trompetistas para serem corretamente executadas. Mesmo para a execução do dueto mais simples, há necessidade de os estudantes terem praticado todos os estudos que o antecederam, principalmente os básicos.

**14 Estudos Característicos** – antes das doze fantasias finais, Arban's escreveu esses estudos, em forma de peças musicais, que são sínteses da técnica e dos estilos desenvolvidos ao longo do método. Nessa seção encontraremos música escrita com o rigor de um estudo técnico sofisticado.

**12 Fantasias e suas Variações** – para encerrar, Arban's coloca essa série de Fantasias para trompete em Sib, e apenas uma para trompete em A. Seu nome é "Fantasia e Variações sobre Acteon". São peças que desafiarão a capacidade técnica e musical de qualquer trompetista. Entre elas está a célebre "Carnaval de Veneza".

A seguir apresenta-se a sequência de estudos que auxiliará o estudante em sua rotina com Arban's. Essa sequência poderá ser alterada, de acordo com o nível e também com os objetivos do estudante, no entanto é a sequência lógica para o desenvolvimento equilibrado.

- A. Primeiros Estudos
- B. Estudo de Staccato simples
- C. Ligaduras
- D. Escalas Maiores, Menores e Cromáticas
- E. Arpejos Maiores e Menores
- F. Estudo de Semicolcheias com e sem ligaduras
- G. Estudo de Ornamentos (apogiaturas, trinados, *grupettos* e mordentes)
- H. Intervalos
- I. Estudo de Staccato Duplo e Triplo
- J. Estudos Característicos
- K. Fantasias

O principal objetivo deste capítulo é trazer esclarecimentos para professores e alunos, sobre os benefícios alcançados ao estudar o método e conhecer as seções e respectivas aplicações. Propusemos algumas alterações na sequência do método tais como: estudar *staccato* duplo antes do triplo, por exemplo. Dessa forma acredita-se que o desenvolvimento da articulação dar-se-á de maneira mais rápida e equilibrada. Outra alteração foi a inclusão da seção de intervalos, normalmente evitada devido ao grau de dificuldade. A escrita musical é composta por escalas e intervalos, portanto seu desenvolvimento se faz necessário.

Para melhor planejamento e também para melhor aprendizado desses estudos, recomendamos a orientação de um professor. Acreditamos que, para estudar a segunda parte da sequência (a partir da letra H), haverá necessidade de longo período de trabalho concentrado na primeira parte. Os primeiros estudos de Arban's darão a base necessária para a evolução estável.

Dedicamos este parágrafo para um alerta aos iniciantes no estudo do trompete. Para o correto aprendizado e desenvolvimento constante e para a formação plena, é necessário o acompanhamento sistemático de um professor. Arban's, antes de cada grande seção, dedica espaço para textos explicativos sobre como estudar a sequência de exercícios, como executar determinada célula rítmica. Isso desenvolve estilo e padrão de execução. Esses e outros exemplos, que certamente o estudante encontrará ao longo de Arban's e de outros autores, só serão devidamente assimilados sob a supervisão de profissional habilitado e pedagogicamente bem formado e informado. O conhecimento e também a percepção desse professor poderão conduzir o aluno de maneira segura e eficiente, sem deixar lacunas que possam trazer, no futuro, problemas profissionais.

Um método, mesmo sendo Arban's, é apenas um meio pelo qual buscamos desenvolvimento técnico e musical. Ele não produzirá um trompetista, mas possivelmente viabilizará seu desenvolvimento.

### ***Capítulo 3 – Desenvolvimento Cultural acerca do Trompete***

Este capítulo tem o objetivo de situar o trompetista sobre o surgimento e o desenvolvimento de seu instrumento até a evolução mais importante: o desenvolvimento do sistema de válvulas a pistão, explicado ao longo deste capítulo. Procura também contextualizar a importância histórica, citando as funções musicais e sociais ao longo dos séculos e, dessa forma, permitir que todos, profissionais ou não, tenham relação mais próxima com o instrumento do que meramente considerá-lo apenas “instrumento de sopro”.

Acreditamos que o trompetista deva ter formação técnica, musical e também cultural sobre o instrumento escolhido. Esse conhecimento certamente auxiliará em suas escolhas como músico profissional.

Os primeiros trompetes, feitos em metal, foram encontrados na tumba de *Tutan Khamun*, faraó egípcio que viveu entre 1333 e 1323 a.C., quando esta foi descoberta pelo arqueólogo inglês Howard Carter, em 1922. Os trompetes eram feitos de prata e cobre ou bronze. O trompete de prata media 58,2 cm, e o de cobre ou bronze 49,4 cm.

Esses instrumentos eram construídos usando-se fina folha de metal e, devido à fragilidade, utilizava-se um centro de madeira para dar suporte e preservar a forma com perfil cônico. No início, eram utilizados para fins militares e religiosos. Através de seu som incisivo e potente, as tropas eram comandadas e encorajadas; da mesma forma, rituais religiosos eram anunciados.

A partir da queda do Império Romano (359 d. C.) até o século XI, o trompete perdeu seu lugar de destaque na sociedade. Há poucos registros de seu uso e possível desenvolvimento. Muitos dos rituais herdados do Império Romano desapareceram, levando consigo a necessidade do uso desse instrumento. A área militar também passou por mudanças. Enquanto a tática militar, utilizada pelo exército romano, incorporava o trompete como elemento essencial; após a queda do Império, essa função perdeu importância.

Por volta de 1100, o trompete reapareceu, principalmente depois da 1ª Cruzada (1096-1099), e o principal motivo pelo seu reaparecimento foi a utilização para fins militares<sup>14</sup>. Contudo somente retomou lugar de destaque no momento em que foi incluído nos grupos instrumentais profissionais (séc. XIV).

No século XV ocorreu outra evolução tecnológica. Os fabricantes descobriram uma forma de curvar o tubo, deixando o instrumento mais estável e com melhor portabilidade. Inicialmente foram fabricados em forma de “S”. Outra evolução foi o

---

<sup>14</sup> John WALLACE, John – *Brass Instruments*, Cambridge University Press, 1997. pp.38-40.

aumento de grupos de trompetistas, mantidos por nobres, com cerca de 10 a 12 componentes para tocar nas cerimônias.

Claudio Monteverdi foi o primeiro compositor a utilizar os trompetes na orquestra, na ópera *L'Orfeo*. (1607) Ele utilizou cinco membros, ou seja, um naipe. Foram chamados de: Clarino, Quinta, Alto, Vulgano e Basso. Cada qual atuava em tessitura específica:

- Clarino atuava do C 5 ao A 5, excepcionalmente C 6;
- Quinta atuava do C 4 ao C 5;
- Alto atuava do G 3 ao E 4;
- Vulgano atuava do G 3 ao G 5;
- Basso atuava sobre o C 3<sup>15</sup>.

O século XVII e a primeira metade do século XVIII constituem a Idade de Ouro para o trompete natural<sup>16</sup> que, por um lado, continuou a ocupar lugar importante na música militar e, por outro, sofreu evolução quanto à técnica de execução ao ser introduzido na música de concerto.

No entanto, entre 1750 e 1815, o trompete atravessou longo período de crise. Não foi utilizado pelos principais compositores daquele período, por exemplo, Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert. Ele foi utilizado de forma rítmica com a percussão, apenas para dar sustentação à harmonia utilizada, ou seja, tônica-dominante-tônica. Haydn, como exceção, escreveu um concerto para trompete (*Keyed Trumpet*) e orquestra em Mi bemol, somente em 1796, depois de o instrumento ter passado por mais uma evolução técnica.

O “*Keyed Trumpet*”<sup>17</sup> foi mais um experimento evolutivo para o instrumento e chamou a atenção de alguns compositores, tais como Haydn e Johann Nepomuk Hummel. Em 1796, Anton Weidinger, trompetista do teatro e da corte de Viena, comissionou algumas obras musicais para solistas. Destas, as principais são: concerto em Mi bemol maior para trompete e orquestra, composto por Haydn em 1796, embora tenha sido executado pela primeira vez em 28 de março de 1800 pelo próprio Weidinger; e o concerto em Mi para trompete e orquestra, composto por Hummel em dezembro de 1803, apresentado ao público em 1804, em comemoração ao Ano Novo, presumivelmente executado com o novo instrumento.

Para esses compositores o uso de um trompete com chaves era um experimento único, pois até aquele momento todas as composições eram executadas exclusivamente pelo trompete natural. A seguir surgiu o sistema que iria revolucionar o trompete, bem como a concepção dos compositores sobre sua utilização.

---

<sup>15</sup> WALLACE, John. *Brass Instruments*, Cambridge: University Press, 1997, p 85.

<sup>16</sup> Instrumento que produzia somente a série harmônica de sua nota fundamental.

<sup>17</sup> Trompete construído com 4 a 6 chaves, capaz de realizar cromatismos.

Em 1815, Heinrich Stölzel e Friedrich Blühmel, músicos e construtores de instrumentos, patentaram o sistema de válvulas a pistão, permitindo ao instrumento reproduzir a escala cromática em toda a sua extensão<sup>18</sup>. E, em 1832, Josef Riedl, construtor de instrumentos, patenteou o sistema de válvulas a rotor.

Essas evoluções transformaram o trompete num instrumento de referência na seção dos metais e também lhe deram autonomia para ser solista. Os compositores passaram a escrever para esse instrumento com plena liberdade melódica e rítmica.

A metodologia para seu aprendizado mudaria, pois a partir dessa evolução a mão direita e a esquerda iriam trabalhar intensa e coordenadamente.

Iniciava-se uma nova era de ouro para o trompete que, ao longo do século XIX, retomou o lugar de protagonista no meio erudito e, com o nascimento do Jazz, no final do mesmo século, passou a dominar também o meio popular. Devido à extensão, à grande capacidade de projetar o som e seu timbre penetrante, passou a ser utilizado intensamente por compositores eruditos e populares.

Por todas essas qualidades tornou-se um dos principais instrumentos solistas do século XX.

---

<sup>18</sup> Para mais esclarecimentos sobre esse assunto, consultar BAINES, Anthony, *Brass Instruments, their History and Development*, p. 207 e ss.

## PARTE 2 – METODOLOGIA ÚNICA – ESTILOS DISTINTOS

### *Capítulo 1 – Erudito*

Este capítulo pretende esclarecer um equívoco encontrado nas escolas de formação musical: a aplicação de metodologias distintas a alunos em início de formação, quando devem escolher estudar “trompete erudito” ou “trompete popular”.

Todos os tópicos deste capítulo são pertinentes a qualquer estilo musical. Afinação, por exemplo, não é uma questão de gosto pessoal. Ritmo e tempo também não variam de acordo com o caráter. Variações de timbre e fraseado pertencem a qualquer discurso musical. No entanto, para ter controle sobre esses tópicos, é necessário que o trompetista tenha domínio do instrumento. Para adquirir tal domínio há uma série de exercícios, que deverão ser acompanhados por um professor, e praticados por anos. O resultado disso deverá ser aplicado e desenvolvido na prática de repertório específico para trompete.

A prática diária, bem como do estudo de repertório, dará ao músico o controle necessário sobre o instrumento, permitindo-lhe liberdade de escolha sobre o estilo pretendido.

Formação técnica e conceitual e seu uso artístico são situações distintas. Porém o processo para conquistá-los é o mesmo.

### **1.1 Prioridades Musicais**

**1.1.1 Afinação** – é um dos aspectos mais exigidos e criticados do desempenho instrumental. Todos os trompetistas, que esperam ter bom desempenho ao longo de suas carreiras, deveriam dedicar constante atenção para esse aspecto. Acreditamos que o desenvolvimento da afinação passa, inicialmente, pela conscientização das habilidades necessárias para ouvir e reproduzir. Sem uma acurada consciência de tais necessidades não seria possível tocar com afinação segura. No início de seu aprendizado, o estudante deveria ser orientado a observar e desenvolver essas habilidades, a fim de estabelecer parâmetros para distinguir entre estar ou não afinado. Afinação correta não é adquirida facilmente. É um processo de desenvolvimento diário.

A atenção deverá ser constante, independente do nível de desenvolvimento do instrumentista. Quando isso não for respeitado, a afinação será instável. O som perderá timbre, volume e projeção. Uma nota executada fora de seu centro de ressonância compromete o timbre, que soará de forma instável. Perderá volume, pois a maior parte dos harmônicos concentra-se no centro de ressonância da nota. Com o timbre alterado por ruídos, e o volume comprometido pela diminuição de harmônicos, a projeção também sofrerá perda razoável.

Podemos visualizar cada nota como um alvo usado para a prática do Arco e Flecha. Esse alvo é composto por um centro, representado por uma circunferência totalmente preenchida com tinta que tem ao redor uma série de espirais. O arqueiro sempre perseguirá a circunferência central, pois lhe dará a maior pontuação. À medida que a flecha se afastar do centro e atingir as espirais, a pontuação diminuirá. Cada nota possui sua circunferência principal que será seu centro de ressonância e deverá ser perseguida por todos os trompetistas. As espirais deverão ser evitadas, pois comprometerão o som.

Parte das dificuldades em desenvolver boa entonação<sup>19</sup> é resultante da estreita relação com o desenvolvimento das habilidades técnicas necessárias para um bom desempenho, por exemplo: controle do fluxo de ar, controle da língua, que necessitam de longo tempo para serem desenvolvidas.

O conceito de som do trompetista tem ligação direta com o desempenho físico. Pulmões saudáveis, musculatura abdominal fortalecida, língua tonificada e condicionada para o uso das vogais, lábios bem posicionados, musculatura ao redor dos lábios preparada para suportar a pressão que o bocal exercerá sobre ela. Todos esses fatores contribuirão para a qualidade do som e, conseqüentemente, para afinação precisa.

Há significativa correlação entre o som centralizado de um trompetista e sua afinação. Poderemos fazer ajustes de afinação, se todos os elementos envolvidos no ato de tocar, por exemplo: concentração, raciocínio condicionado e controle dos movimentos musculares, funcionarem de forma eficiente e relaxada.

Sugerimos, a todos os estudantes, como uma das possibilidades para solucionar problemas de afinação, o trabalho diário em períodos curtos de tempo, com uso de afinador eletrônico e estudos para desenvolver percepção auditiva. Esse trabalho, aliado ao constante aprimoramento técnico, deverá produzir resultados satisfatórios tais como: afinação pessoal precisa e ouvido hábil para corrigir rapidamente possíveis variações de afinação em grupo, mantendo o trompetista consciente dos problemas, sem induzi-lo à ansiedade e à frustração.

**1.1.2 Ritmo e Tempo** - Instrumentistas de metais tendem a atrasar nas passagens rápidas e acelerar nas passagens lentas. As dificuldades em manter o tempo correto são vivenciadas por todos os músicos em algum momento de sua formação. Um dos problemas seria tentar estabelecer o tempo e outras indicações expressivas sem ter o completo domínio técnico sobre a obra musical.

Keith Johnson<sup>20</sup> também sustenta que problemas com o ritmo podem ser solucionados utilizando-se o ato de cantar, nas obras musicais em que isso for possível.

---

<sup>19</sup> “maneira de emitir um som vocal, dando inflexão ou modulação à fala ou ao canto”- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

<sup>20</sup> Regents Professor of Trumpet and Coordinator of Brass at The University of North Texas

Música instrumental está intimamente ligada à música vocal e isso seria uma ferramenta útil para os instrumentistas. As linhas melódicas de Mozart, por exemplo, eram influenciadas pelas limitações da voz humana.

Uma vez estabelecido o andamento para a obra musical a ser executada, o estudante deverá concentrar-se na manutenção dele. Inicialmente lhe é exigido “tocar corretamente”, isso significa tocar as notas certas. Alguns não conseguem tocar no andamento proposto, porque ainda estão preocupados com o ritmo. A capacidade de cantar corretamente o trecho musical, certamente, irá auxiliá-lo na execução do instrumento. Acreditamos que a concentração do aluno, dirigida para a interpretação da música e não para as questões técnicas necessárias para sua execução, melhorará seu desempenho e também seu ritmo.

**1.1.3 Cor** - Esta é a característica mais abstrata e subjetiva do som, no entanto esse tópico ocupa boa parte da atenção dos trompetistas. Descrever o som através de adjetivos como “escuro”, “suave”, “brilhante”, significa descrever um timbre, definido pelo dicionário Grove de Música<sup>21</sup> como termo que descreve a qualidade ou o “colorido” de um som, e associá-lo a sensações auditivas pessoais.

Os termos utilizados anteriormente para descrever o som referem-se à distribuição e ao equilíbrio dos harmônicos presentes em uma nota. Isso, em última instância, é o que define o som do trompete.

A percepção de diferentes sensações provocadas pelo som depende da capacidade auditiva. Cada espectador possui um nível de percepção diferente. Muitos tem dificuldade em ouvir com clareza timbres como os do trompete *piccolo*<sup>22</sup>, da tuba ou os registros extremos como o do violino ou contrabaixo. Normalmente no registro médio, algumas áreas da audição são mais desenvolvidas que outras. Essas virtudes e fraquezas auditivas compõem a percepção das qualidades da cor ou timbre.

É importante aprender a manipular o som, pois através dele o trompetista expressará todas as emoções contidas numa obra musical. Desenvolver essa capacidade exigirá habilidade em ouvir todos os sons contidos na memória e, então, passar a reproduzi-los no instrumento.

Um trompetista não precisa saber como esses timbres são criados. O sistema, formado por mente e corpo, produzirá as variações se obtiver as informações corretas ou estimulações corretas. Por conceder à mente humana a possibilidade de ativar seus arquivos sonoros, esse refinado sistema produzirá o resultado esperado. O som produzido através do instrumento é uma reflexão das influências sonoras adquiridas ao longo do tempo.

---

<sup>21</sup> Dicionário Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie, editor assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

<sup>22</sup> O trompete *piccolo* é construído para soar uma oitava acima do trompete em Si bemol, portanto escreve-se uma oitava abaixo para soar uma acima.

A audição de bons cantores e instrumentistas proverá o estudante com uma série de variações sonoras que servirá de matéria prima para o desenvolvimento do próprio conceito sobre o som. Inicialmente, tais variações não serão colocadas em prática de forma consciente, mas serão resultantes do arquivo sonoro adquirido e escolhido ao longo de anos.

Os trompetistas têm vantagens sobre outros instrumentistas, pois podem trocar de instrumento para a mudança de timbre. Há trompetes afinados em Si bemol, Dó, Ré, Mi bemol, Fa e Sol e o trompete *piccolo* afinado em La e Si bemol. Todos possuem características sonoras distintas. A escolha do instrumento adequado para a reprodução de um timbre específico caberá ao músico e será feita satisfatoriamente de acordo com o conhecimento técnico. O som desejado deverá estar claramente estabelecido na mente do trompetista; caso contrário, o resultado da troca de instrumento não será satisfatório.

A singularidade garante identidade sonora distinta e oferece aos ouvintes uma infinita variedade de sons. Apesar das fontes e influências, cada trompetista desenvolve seu timbre, de acordo com características musicais pessoais, e haverá um longo caminho a percorrer para alcançar o objetivo esperado.

**1.1.4 Intensidade** - A intensidade, em música, está diretamente relacionada com o som. É um aspecto da expressão musical desenvolvido através dele. É comum o uso das expressões: “variações de intensidade” e “variações de dinâmica”, para exemplificar o mesmo fenômeno musical.

Por esse raciocínio, indicamos dinâmicas convencionadas pelo Dicionário Grove de Música. Vale lembrar que dinâmica, neste caso, poderá ser entendida como aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora.

*pp* (*pianíssimo*, “com volume sonoro muito reduzido”)

*p* (*piano*, “com pouco volume sonoro”)

*mp* (*mezzo piano*, “com volume moderado”)

*mf* (*mezzo forte*, “moderadamente intenso”)

*f* (*forte*, “com intensidade sonora”)

*ff* (*fortíssimo*, “com muita intensidade sonora”)

Além dessas indicações, há compositores que se utilizam de *ps* (*piano súbito*) *Sfz* (*sforzando*) e *fs* (*forte súbito*), para efeitos ainda mais enfáticos.

Outra abordagem sobre o significado de intensidade em música é a emocional. Intensidade é importante característica artística dos grandes músicos. Sem ela, a música se tornará emocionalmente burocrática para o ouvinte. O desenvolvimento dessa importante característica musical deverá ser estimulado pelo professor, ao longo de toda a formação do estudante.

Para que se torne fluente e natural, há necessidade de longos períodos de experimentações e consequentes exageros, acompanhados pelo professor, para que o aluno perceba seus limites e saiba utilizá-los de maneira apropriada.

Essa qualidade exige do instrumentista interpretação pessoal, que vai além das indicações da partitura feitas pelo compositor. Exige personalidade e controle emocional que deverão ser habilmente utilizados pelo intérprete ao longo da apresentação.

Aprender como alcançar e regular a intensidade é uma considerável realização e, por isso, deveria fazer parte da metodologia de trabalho de todos os professores de trompete. Devemos estar dispostos a praticar, experimentar e cometer erros ocasionais na esperança de nos expressar com convicção.

**1.1.5 Fraseado** - A frase pode ser pensada como sentença musical. Ela expressa um pensamento musical, que poderá ser completo ou parcial. Pode expressar raiva, alegria, tristeza, senso de humor ou qualquer outra expressão emocional específica ou abstrata. Frasear exige alternância constante de tensão e relaxamento; possui início, meio e fim; e pontos altos e baixos. Essa é a estrutura com a qual as criações musicais são construídas, e – apesar de estruturadas – utilizam subjetividade e merecem atenção.

Algumas frases são completas e devem ser tocadas de maneira a sugerir definitivamente uma conclusão. Outras são incompletas ou inconclusivas, ou talvez existam parcialmente em uma voz e serão concluídas por outra. Várias partes de uma frase, executada por diferentes pessoas, deverão ter o mesmo padrão estilístico. A duração das notas, articulação, *vibrato*, nível de volume e intensidade deverão estar em absoluta harmonia. A amplitude da frase deve ser cuidadosamente explorada. É necessário descobrir os pontos de tensão e momentos de relaxamento inerentes em todas as frases.

Frasear para um músico é semelhante à linha de texto para um ator. Ritmo, respiração, volume e inflexão são veículos utilizados para dar clareza e sentido. Necessidades musicais e técnicas poderão ser compreendidas de maneira mais eficaz se forem objeto de estudo antes de serem interpretadas com o instrumento.

**1.1.6 Balanço** - será inicialmente entendido como o equilíbrio entre as vozes musicais. Sejam elas tocadas por instrumentos do mesmo naipe ou por instrumentos distintos.

Esse equilíbrio deverá ter diferentes critérios para ser alcançado. Na prática de conjunto, o professor deve estar atento a esses critérios e lembrá-los aos alunos sempre que necessário, até tornar-se um hábito. Existe o balanço entre dois ou mais músicos do mesmo naipe, existe o balanço entre uma seção inteira de metais ou num grupo de música de câmara e também há o balanço entre os grandes napes de uma orquestra.

Os fatores determinantes para o bom equilíbrio entre as vozes de um naipe e entre os naipes são a liderança e o desenvolvimento musical de seus líderes, ou seja, as primeiras estantes.

Suas interpretações poderão ser líricas e delicadas como as de um solista ou ser poderosamente sonoras e vibrantes como as de um *líder*<sup>23</sup> de um grande grupo de metais.

Para desenvolver essas habilidades e influenciar seu naipe ou um grande grupo, há necessidade de praticar sob orientação de um professor habilitado, além de conhecimento musical para se adequar aos diferentes estilos musicais, bem como disciplina para reproduzir aquilo que o maestro deseja naquele momento. Será necessário conquistar essa disciplina, adquirida através da prática bem orientada, pois a responsabilidade pelo equilíbrio entre as vozes do naipe e o equilíbrio entre os naipes será dos líderes.

A liderança entre os pares não deverá ser conquistada através do ato de tocar mais forte ou mais agudo. A liderança virá pela qualidade na interpretação, pela articulação correta e adequada ao estilo proposto e, principalmente, pelo respeito e reconhecimento conquistados com o tempo. Esse conceito de liderança também deverá ser trabalhado pelo professor, durante os anos de estudo, pois exige amadurecimento intelectual do estudante para que entenda de fato quais as qualidades importantes para ser líder de naipe.

Além da influência dos líderes sobre seus naipes, devemos lembrar que todos os envolvidos na execução de uma peça musical têm sua parcela de responsabilidade na busca por um equilíbrio adequado. Independentemente de sua posição no naipe, o músico deverá ouvir o som do líder, do grupo e também observar as orientações do maestro.

Para que um naipe tenha balanço, tenha equilíbrio, deverá observar e respeitar algumas regras de conduta musical bastante simples e básicas:

1. Tocar afinado
2. Ouvir o som do chefe de naipe, pois ele será a referência de volume e interpretação.
3. Iniciar o som e cortá-lo de forma precisa, com seu líder de naipe.
4. Não usar *vibrato* se a 1ª estante não o fizer.

Os resultados musicais mais expressivos ocorrem, quando todos os envolvidos estão cientes de suas obrigações.

---

<sup>23</sup> Líder, chefe de naipe, primeira estante, primeiro trompete – são expressões usadas para qualificar o músico responsável pelo naipe. Responsável por: equilíbrio, timbre e execução; bem como perante o maestro

## 1.2 Influências Não Musicais

Um músico sensível é influenciado não somente pela música que ouve, mas por tudo que o cerca. Essa matéria prima está à disposição de todos, no entanto poucos são os que se apropriam dela.

Ao estimular um estudante de música a pensar e refletir, o professor pode torná-lo mais questionador e fazê-lo chegar às conclusões com autonomia. Isso deverá refiná-lo como músico. Considerado esse desenvolvimento, vislumbra-se a possibilidade da evolução musical ao estudar outras áreas do conhecimento.

Entender uma obra musical requer também conhecimento sobre o contexto em que foi composta. O conhecimento das preceptivas interpretativas, que dizem respeito a um determinado período, deverá conduzir o intérprete a uma execução fundamentada.

Desenvolvimento musical não depende somente de habilidades técnicas, mas inclui valores estéticos e artísticos que possam motivar o desenvolvimento delas. Ser um trompetista habilidoso é insuficiente; precisa também ser culto. Alcançar alto nível de musicalidade requer, além de longos e concentrados períodos de prática, o desenvolvimento intelectual.

Estabelecer os estudos, dia após dia, ano após ano; passar por escalas, notas longas, arpejos, flexibilidade e conviver com frustrações, ansiedades, desapontamentos (inevitáveis na busca pela excelência), deveria integrar a vida do trompetista. Entretanto essa rotina poderá ter sentido menos técnico e mais artístico, se embasada por referências não musicais, adquiridas para dar sustentação e perspectiva ao objetivo proposto, por exemplo, a interpretação de um concerto para trompete e orquestra.

O estudante deve conhecer o concerto pelo olhar histórico, entender como a sociedade se comportava na época em que o concerto foi composto, saber onde o concerto foi interpretado inicialmente, conhecer a vida do compositor; enfim, adquirir informações que possam ambientar o músico e dar-lhe perspectiva, mesmo que aproximada, histórica e social daquela obra musical e, principalmente, conhecer as preceptivas musicais, ou seja, os tratados de interpretação da época.

Todo esse conhecimento deverá alterar substancialmente a relação entre o músico e a obra executada. Com isso, a plateia também será beneficiada, pois terá diante de si interpretação esteticamente amparada em conhecimento técnico e histórico.

## Capítulo 2 – Popular

### 2.1 Pedais

A prática diária de estudos no registro pedal (como já definido anteriormente) foi considerada por muitos trompetistas como forma de adquirir habilidade técnica que permitiria ao trompetista tocar os graves, como os de um trombone; e os agudos, como os de uma flauta. Isso não é verdade.

Os métodos para trompete mais utilizados como J. B. Arban, Max Schlossberg e Herbert L. Clarke não mencionam esses estudos. Sabemos que Clarke usava os pedais em suas apresentações e também em suas aulas, mas por algum motivo nada diz sobre essa utilização. Uma possível explicação para a necessidade de ampliação do registro do instrumentista (especificamente na região aguda do instrumento) deve-se ao surgimento de orquestras de dança e *big-bands* de jazz no começo do século XX<sup>24</sup>.

Essas novas formações instrumentais e esse novo estilo de música trouxeram também novos compositores e arranjadores, que ampliaram a utilização do trompete dando-lhe a função de solista e líder.

Os estudos no registro pedal estão diretamente ligados a ampliação da tessitura do trompetista, no entanto há outros benefícios a citar.

Estudar notas pedais permite ao instrumentista melhorar a percepção auditiva. Tocar nas extremidades do registro do instrumento é uma tarefa difícil, tocar afinado é ainda mais difícil. Esses estudos desenvolvem alto grau de precisão na afinação dos intervalos e no controle dos lábios, pois as notas dessa região não soam claras e definidas. Quem definirá o alvo será o ouvido, e caberá aos lábios estabelecer e manter a vibração correta para a emissão daquela nota específica.

A qualidade do som, no registro pedal, não será importante, mas inicialmente o som poderá ser desagradável. Esse som jamais terá a qualidade alcançada no registro normal do instrumento, e tornar-se-á menos desagradável na medida em que o trompetista evolui.

Acreditamos que o benefício mais importante, produzido através da prática desses estudos, é a evolução das respostas físicas do trompetista.

Para se obter bons resultados, os estudos deverão ser praticados com nível de volume alto, som pleno, relaxado, centrado e, principalmente, afinado. A embocadura deverá ser a mesma utilizada para os outros registros do instrumento.

---

<sup>24</sup> Some Thoughts on Trumpet Pedal Tones. Mario F. Oneglia. September, 1972.

Um dos grandes problemas enfrentados pelos trompetistas é o uso excessivo de força muscular para a produção do som. A prática de notas pedais oferece a oportunidade de enfatizar o relaxamento em vez da tensão; o fluxo de ar em vez do estresse muscular<sup>25</sup>.

O estudo consciente e supervisionado de notas pedais mostrará que o trompetista dependerá mais de seu fluxo de ar e menos da rigidez dos músculos de sua embocadura.

A prática do registro pedal poderá ser inserida na rotina, sem causar prejuízo às necessidades regulares de cada trompetista. Poderá ser usado como “aquecimento” ou relaxamento, ao final de uma longa seção de trabalhos técnicos.

Outro fator importante a ser considerado é o tempo utilizado para esse estudo. Alguns trompetistas praticam por aproximadamente 10 minutos, uma ou duas vezes ao dia. Outros o praticam por uma hora ou mais; nesse caso, acreditamos ser um tempo demasiadamente exagerado por vários motivos.

Esses exercícios são trabalhos de calistenia (a ser tratada posteriormente), sua prática por longo período tornar-se-á monótona e repetitiva, o que provoca diminuição da concentração.

O tempo de estudo, os estudos específicos, o cuidado na manutenção da embocadura para sua prática, a concentração para manter os intervalos afinados, deverão passar por análise e acompanhamento criterioso de um professor. Esse professor deverá estar habilitado para proceder com esse trabalho sob pena de causar muitos danos ao estudante sob seus cuidados, caso não tenha conhecimento para isso.

Orientamos os professores a desenvolver o bom hábito de ler e entender os textos dos autores, praticar seus exercícios antes de aplicá-los.

## **2.2 Notas Agudas**

Não existe área que exerça mais fascinação e seja responsável por mais problemas para os trompetistas que o registro agudo. Há muitos métodos produzidos exclusivamente para tratar desse tópico, há professores que se especializaram em solucionar problemas com notas agudas, há no mercado um número cada vez maior de equipamentos desenhados para facilitar a expansão dos limites pessoais e há também trompetistas famosos que, com suas habilidades extraordinárias, transformaram o registro agudo num prêmio a ser conquistado.

As implicações resultantes dessa obsessão criaram um mistério a ser desvendado sobre como alcançar determinadas notas.

---

<sup>25</sup> JOHNSON, Keith. *The Art of Trumpet Playing*. Denton, Texas. Gore Publishing, second edition, 1994, pp.88-89.

Há intensa procura por instrumentos e bocais, construídos para facilitar a expansão da tessitura, exercícios físicos extenuantes foram criados para garantir força à musculatura ao redor dos lábios, longos estudos para desenvolver a embocadura na região aguda, além de consideráveis gastos financeiros à procura de uma solução milagrosa para tocar algumas notas, até então, inatingíveis<sup>26</sup>.

Para adquirir fluente e sofisticada técnica, segura e eficaz em todos os registros (agudos, médios e graves), a principal tarefa será introduzir na rotina de estudos, o sistemático treino dos músculos labiais e da formação da embocadura. Desde o início do aprendizado, o professor deverá orientar o estudante a desenvolver os registros simultaneamente, a procurar iniciar os respectivos estudos por meio do registro médio e a ampliar seus limites gradativamente. Caso isso não seja realizado, muito provavelmente o estudante desenvolverá uma “embocadura dupla”.

Na região grave, os lábios ficam muito relaxados, deixam a mucosa labial em evidência e, quando o trecho musical se direciona para o registro médio ou agudo, o trompetista não consegue reposicioná-los para adquirir tensão necessária sem a quebra do som. Essa embocadura não é capaz de unificar os registros.

A orientação passada ao aluno deverá conscientizá-lo para resistir à vontade de relaxar seus músculos labiais exageradamente com o objetivo de alcançar o registro grave<sup>27</sup>.

O desenvolvimento do registro agudo, de acordo com as possibilidades individuais do trompetista, passa pelo mesmo processo de construção de um prédio com muitos andares. Inicia-se pela base, torna-se sólida, estável e suficientemente forte e resistente para suportar os andares que estão por vir, até chegar a cobertura e continuar estável.

Os estudos que formarão a base de qualquer trompetista que deseja ter uma boa extensão continuam os mesmos. São eles:

- Estudos de flexibilidade
- Estudos de notas longas
- Estudos de pedais
- Estudos para adquirir resistência. Por exemplo: estudos calistênicos.
- Estudos de escalas e acordes que gradualmente alcancem o registro agudo
- Estudos de respiração. Por exemplo: estudos sugeridos pelo Yogue.

---

<sup>26</sup> JOHNSON, Keith. *The Art of Trumpet Playing*. Denton:Texas. Gore Publishing, second edition, 1994-pp. 100-101.

<sup>27</sup> DALE, Delbert A. *Trumpet Technique*. London:Oxford. University Press, 1965, p. 24.

O desenvolvimento do registro agudo requer tempo, paciência, determinação, perseverança e descanso. Esse desenvolvimento, para ser constante e permanente, deverá acontecer ao longo da prática diária. Começamos pela fundação, pela base, e isso exige paciência e determinação, pois os resultados serão percebidos lentamente. Esse conjunto será condição fundamental para o desenvolvimento desejado e deve ser estabelecido por profissionais habilitados, professores experientes, o que exige também perseverança do jovem trompetista, pois será uma longa jornada. Devemos nos lembrar que o trabalho de base e desenvolvimento da tessitura será essencial para o fortalecimento muscular, o que exige momentos de descanso entre as sessões de estudo.

Alguns problemas poderão surgir, quando o jovem trompetista tentar atingir o registro agudo precocemente. São eles:

- Perda de flexibilidade
- Som “aerado” (com ruídos de ar)
- Perda de controle de dinâmica
- Perda de resistência
- Perda do registro grave
- Dores de cabeça
- Problemas psicológicos provocados pela perda das habilidades para tocar trompete<sup>28</sup>.

Existe uma polêmica sobre qual seria a mais adequada proporção de pressão do bocal sobre os lábios. Alguns professores orientam seus alunos a apertar o bocal sobre os lábios, na medida em que a escala seguir para os agudos. Outros acreditam e orientam para tocarem “sem pressão” do bocal sobre os lábios. Acreditamos serem ambas equivocadas.

Um fato importante a acrescentar é que a pressão será apenas a necessária e deverá prevenir o escape de ar entre o bocal e os lábios. Não basta pressionar ou não pressionar. O sistema inclui pressão necessária do bocal sobre os lábios, fluxo de ar constante e volumoso no sentido oposto à pressão do bocal, e também existe a tensão muscular envolvida nesse processo. Todos esses fatores deverão atuar de maneira equilibrada e consciente. Acreditamos que o professor deva apresentar esse sistema ao trompetista, logo no início dos estudos.

---

<sup>28</sup> BUSH, Irving R. *Artistic Trumpet, Technique and Study*. Copyright 1962 by Highland Music Company 1311 N. Highland Ave., Hollywood 28, Califórnia.

## 2.3 Calistenia<sup>29</sup>

Estudos calistênicos para trompetistas são estudos que desenvolvem os músculos envolvidos no ato de tocar. Músculos da face, ao redor dos lábios, músculos abdominais, músculos envolvidos no processo respiratório. Esse desenvolvimento se faz necessário para que o trompetista adquira autonomia para tocar por longos períodos e mantenha a qualidade da execução.

Professores ao redor do mundo utilizam boa parte do tempo com os alunos, dedicado ao processo de desenvolvimento físico para tocar. Os trompetistas que adquirem proficiência nesse aspecto aprendem a usar a energia do corpo somente para a ação muscular necessária para produzir o som desejado. Qualquer ação muscular desnecessária deverá ser eliminada<sup>30</sup>.

Daremos como exemplo, um autor muito utilizado nesta área chamado Carmine Caruso<sup>31</sup>.

Os estudos de Caruso não são musicalmente agradáveis, e nem esse é o objetivo. Seus estudos têm como único objetivo o fortalecimento muscular. Eles foram produzidos para melhorar o desempenho físico e conseqüentemente o desempenho musical. Lembramos a professores e alunos que o estudo de trompete deverá ser conduzido de duas formas: estudos físicos e técnicos e estudos melódicos.

Estudos físicos e técnicos são aqueles que proporcionarão resistência muscular e habilidade técnica para a execução do repertório pretendido, desenvolverá a tessitura, o timbre, a articulação, que são tópicos necessários à formação de qualquer trompetista.

Estudos melódicos são aqueles dedicados inteiramente à interpretação do repertório. Pequenos estudos com variações de dinâmica, andamento, sinais de expressão e desenvolvimento da musicalidade do intérprete.

Ambos são importantes e completam-se. Para que o intérprete tenha liberdade de expressão, é necessário total condicionamento físico e técnico. Para não se tornar uma “máquina” de execução técnica sem expressividade, há a necessidade de intensa prática de estudos melódicos e, posteriormente, do repertório específico.

Devido à popularidade de seu método, muitas pessoas utilizam-no de maneira inadequada e não conseguem resultados satisfatórios. Há dois pontos básicos a serem observados:

---

<sup>29</sup> Definida pelo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa como: “Método ou conjunto de exercícios físicos, sem uso de aparelhos, para dar força e vigor ao corpo”.

<sup>30</sup> POND, Marden J. “Calisthenics for the Brass Player” article from *The Instrumentalist*, also in the *Brass Anthology*, 1979.

<sup>31</sup> CARUSO, Carmine. *Musical Calisthenics for Brass*. Sole Distributor Harold Branch. 42 Cornell Drive – Plainview, Long Island, New York, 11803, 1971.

- Tocar não significa utilizar força e sim coordenação. Depois que os músculos adquirirem reflexo condicionado será o momento de pensar em música.
- Toda a escrita musical é composta por intervalos, portanto se aprender a tocá-los afinados, a execução será mais eficiente.

Um dos principais erros, cometidos por quem aplica o método de Caruso em seus alunos ou por quem o estuda sem orientação, é tratá-lo como método para praticantes de “halterofilismo”<sup>32</sup>.

O estudo correto, paciente e determinado desse método calistênico, desenvolverá funções básicas e essenciais para o trompetista que pretende expandir seus horizontes. Para tanto, deve desenvolver disciplina rítmica, pois os exercícios exigem que o executante bata os pés seguindo o andamento predeterminado, antes do início. Isso deverá cadenciar a respiração de acordo com o andamento proposto.

Assim, desenvolverá fluxo de ar vigoroso e contínuo, pois a primeira nota de seus exercícios é executada sem o uso da língua para articular o início do som. Além disso, desenvolverá um registro físico da embocadura, somado a condicionamento muscular, pois o executante deverá manter o bocal em contato com os lábios constantemente, inclusive nas pausas, para evitar alterações lábias e ajustes musculares para as notas agudas ou graves.

Seguidos todos esses cuidados e práticas, podem-se evitar variações na embocadura, o que dificulta o pleno desempenho, pois em seus exercícios as respirações são feitas pelo nariz e não pela boca. Isso, aliado aos demais argumentos, reduzirá as possibilidades de alteração muscular por parte do executante, que assim será obrigado a manter a mesma embocadura ao longo de todo o exercício.

Há outros autores, já citados, que desenvolveram métodos calistênicos, no entanto Caruso continua a ser referência, quando se trata dessa área de desenvolvimento. Grandes trompetistas como Marvin Stamm, Herb Alpert e Pat Harbison estudaram com ele e seguem suas orientações, pois a prática constante e o entendimento correto desses conceitos continuam produzindo benefícios a todos.

## **2.4 Estudos específicos para trompetistas**

Há grande quantidade de textos e métodos sobre aspectos da execução do trompete. Muitos autores, famosos como trompetistas e professores, contradizem-se sobre os mesmos assuntos.

---

<sup>32</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “prática da ginástica ou do esporte competitivo de levantamento de pesos e halteres”.

Não deixa de ser uma situação curiosa. A maioria dos assuntos técnicos são do conhecimento de todos e suas soluções também. Uma conclusão plausível quanto a isso poderia ser a seguinte.

Se todos esses métodos de pensar, praticar e tocar trompete têm produzido grandes trompetistas, então cada um tem seu valor<sup>33</sup>. A responsabilidade em descobrir seus benefícios será do professor ou do trompetista, através de reflexão e testes.

Este subitem é dedicado ao fornecimento de material específico para trompetistas que trabalham com música popular, portanto são métodos e textos que irão desenvolver linguagem e não técnica. Reiteramos que, independentemente, da escolha do estilo, o processo de aprendizado mantém-se o mesmo.

Através da técnica adquirimos bons resultados. Nesse caso específico, o assunto é música. A técnica é apenas meio e não fim em si. Facilmente nos tornamos obsessivos pela técnica. Tocar um instrumento é mais que isso. O ato de tocar deverá trazer felicidade, prazer. Desenvolvimento técnico nada mais é que um desenvolvimento mecânico, e música não têm nada de mecanicidade.

No entanto, para a realização de ideias, intenções e concepções musicais, há a necessidade de preparo, físico e mental. Portanto, seja qual for o estilo pretendido, acreditamos que professores e alunos deverão colocar esse conceito em prática. Para se expressar livremente através da música, há a necessidade de domínio técnico do instrumento e do corpo.

A seguir listamos os livros recomendados para estudos de Jazz e que poderão ser utilizados para a interpretação de música brasileira instrumental. Ativemo-nos aos relacionados à música norte-americana, em especial e particularmente ao jazz, pois não há obras semelhantes para o desenvolvimento da linguagem instrumental em música brasileira.

AEBERSOLD, Jamey. *A New Approach to Jazz Improvisation*. (Twenty-eight Volumes) New Albany, Indiana: Jamey Aebersold

BAKER, David N. *Advanced Improvisation*. (Three Volumes) Bloomington, IN: Frangipani Press

\_\_\_\_\_. *Bebop Jazz Solos*. New Albany, Indiana: Jamey Aebersold

\_\_\_\_\_. *Developing Improvisational Facility*. (Four Volumes) Bloomington, IN: Frangipani Press

\_\_\_\_\_. *Jazz Improvisation*. Bloomington, IN: Frangipani Press

\_\_\_\_\_. *A New Approach to Ear Training for the Jazz Musician*. Hialeah, Florida: Columbia Pictures/Studio P/R

\_\_\_\_\_. *Advanced Ear Training*. Hialeah, Florida: Columbia Pictures/Studio P/R

COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.

\_\_\_\_\_. *The Jazz Idiom*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.

---

<sup>33</sup> HARBISON, Pat. *Technical Studies for The Modern Trumpet, for Jazz, Classical & Commercial Players*. Copyright 1983 by Jamey Aebersold.

COKER, Jerry. *Listening to Jazz*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.  
\_\_\_\_\_. *Patterns for Jazz*. Hialeah, Florida: Columbia Pictures/Studio P/R  
\_\_\_\_\_. *Complete Method for Improvisation*. Hialeah, Florida: Columbia  
Pictures/Studio P/R  
HAERLE, Dan. *The Jazz Language*. Hialeah, Florida: Columbia Pictures/ Studio P/R  
HARBISON, Pat and WASHBURN, Dick. *Miles Davis Solos*. Edited by Aebersold.  
New Albany, Indiana: Jamey Aebersold.  
HARBISON, Pat. *Technical Estudios for The Modern Trumpet, for Jazz*. Classical and  
Comercial Players. Copyright 1983 by Jamey Aebersold  
LIEBMAN, David et. al. *Lookout Farm*. Hollywood, CA: Almo Publications

## 2.5 Técnicas avançadas – em Música Contemporânea

Todos que pretendem tocar trompete profissionalmente têm aulas individuais e regulares, por longo período. Esse contato pessoal permite o desenvolvimento pedagógico personalizado, situação diferenciada das aulas coletivas. A relação pessoal, professor-aluno, permite estabelecer objetivos e prioridades baseado nas ambições e talentos de cada um.

O professor, no entanto, deverá estar atento, pois terá mais influência sobre o aluno devido a essa convivência estreita e privativa. Essa influência deverá ser consentida e respeitada pelo aluno. Nessas situações, o professor representa uma referência ao aluno, sem moldá-lo à própria imagem. Ele deverá fazer o possível para capacitar o estudante a desenvolver-se de acordo com os interesses deste.

O professor deverá orientar o estudante a adquirir amplo conhecimento musical e contextualizado na área de atuação. Estilos musicais e momentos históricos são tópicos a serem discutidos nas aulas, bem como respiração, embocadura e articulação. Nosso objetivo é que o professor possa formar um músico e não um técnico<sup>34</sup>.

Preparação física, como já mencionamos, ocupa porção substancial de tempo de qualquer trompetista. Entretanto, se desconectada da preparação mental, perderá sentido e eficiência. Insuficiente rotina de estudos provocará desempenho instável e falta de concentração sobre aquilo que se deve fazer; por conseguinte, provocará instabilidade emocional.

Há muito percebemos que somente a aquisição de um bom instrumento, sob a orientação de um bom professor que oriente o maior número de métodos não nos torna músicos capazes e seguros. Nossa mente deverá ter o mesmo condicionamento, deverá ser exercitada ao longo de anos de estudo para que adquira capacidade de concentração direcionada para o ato de tocar e interpretar.

A música contemporânea exige mais do que apenas notas em escalas, tocadas de forma organizada, afinadas e com bom timbre e boa faixa dinâmica. Exige participação

---

<sup>34</sup> JOHNSON, Keith. *The Art of Trumpet Playing*. Denton:Texas. Gore Publishing, second edition, 1994, p. 113.

intelectual, exige criatividade na reprodução de sons abstratos, indefinidos, sons que estão na mente do compositor e deverão ser compreendidos através da leitura de uma “bula musical”<sup>35</sup>. A formação tradicional continua sendo de extrema importância, mas necessita de complemento.

As extensões da técnica que ocorreram a partir de 1945 foram fascinantes. Isso estimulou compositores contemporâneos, como Luciano Berio<sup>36</sup>, a compor através de um novo conceito sonoro e também de notação.

O compasso deixou de ser um espaço definido e seguro e passou a ser apenas local demarcado para a notação, no entanto sem o rigor rítmico usual. A capacidade do instrumentista de realizar execuções musicais rápidas aumentou, e foram desenvolvidas maneiras não ortodoxas de produzir sons, frequentemente chamada de “técnica estendida”, desenvolvida por músicos mais experientes. Alterações de timbre, realizados eletronicamente ou com a ajuda de ampla variedade de surdinas, tornaram-se comuns.

Nos anos que se seguiram à 2ª Guerra Mundial, houve importantes alterações e fragmentações na música como Arte<sup>37</sup>. O timbre tornou-se componente importante da nova linguagem musical, e o interesse em combinar timbres foi substituído por sons específicos produzidos pelos instrumentos. Essa mudança em enfatizar aquilo, que antes era considerado “barulho”, seria incorporado nas composições.

A fundação da técnica estendida produziu avanços na forma convencional de tocar. Ela seria a seguinte: os novos sons são impostos para ser realizados e requerem alto nível de competência técnica<sup>38</sup>.

Essa nova abordagem musical alterou não só a escrita, mas também a reprodução. O intérprete foi obrigado a desenvolver, além de elevado nível técnico, estreita relação com o instrumento. Isso possibilitaria produzir sons e timbres jamais utilizados até então, numa partitura. A tessitura usual do instrumento foi alterada nos dois sentidos: para agudos e para graves. Grande quantidade de surdinas foi incorporada às execuções, pois possibilitava variações de timbres. O trompete, devido a sua grande extensão e projeção e também por permitir muitas variações de timbre, tornou-se instrumento importante dessa nova linguagem.

---

<sup>35</sup> Um pequeno texto com explicações sobre os símbolos utilizados na música e suas interpretações.

<sup>36</sup> BERIO, Luciano. “Aspetti di artigianato formale”, in *Incontri Musicali* N°1 (Milan, 1956), 55.

<sup>37</sup> WALLACE, John. *Brass Instruments*, Cambridge University Press, 1997, p.256.

<sup>38</sup> Idem, p. 258.

## PARTE 3 – EVOLUÇÃO DO TROMPETISTA

### *Capítulo 1 – Conceitos*

Todos, de forma geral, opinam sobre vários assuntos. Alguns com conhecimento verdadeiro, e outros apenas por gosto pessoal. Essa constatação, se aplicada ao meio musical e especialmente aos trompetistas e professores de trompete, tornar-se-á desastrosa.

Há um século, certamente, constatou-se que, para o pleno desenvolvimento técnico e musical, o trompetista deveria submeter-se a uma metodologia de estudos, diários, que durariam alguns anos.

Ao longo desse período, que poderia variar de quatro a oito anos de estudo, ininterruptos, o aluno seria apresentado a todas as possibilidades técnicas para seu desenvolvimento e também a um extenso repertório que moldaria sua forma de tocar, de interpretar e auxiliaria com informações históricas importantes, de acordo com o período musical em que estivesse inserido.

Para que isso acontecesse de maneira organizada surgiram os métodos para o instrumento. Os bons métodos sintetizam e organizam estudos ou utilizam os já existentes, porém limitados e adaptados para as necessidades atuais.

O conteúdo desses métodos é importante, pois oferece ao professor e ao estudante padrão de execução, conhecido e praticado por todos os bons trompetistas ao redor do mundo. Para o professor há, em cada método, explicações claras e objetivas de como o exercício deverá ser praticado e qual o objetivo a ser alcançado. Além disso, há em Arban's, por exemplo, explicações detalhadas antes de cada seção de exercícios, mostrando a notação musical e como deverá ser executado. Ou seja, como se escreve e como deveremos tocar. Isso é um conceito de execução musical embasado em anos de pesquisa, prática e reflexão. Esse conceito existe em outros autores que vieram depois como Herbert L. Clarke e Max Schloosberg.

Esses três trompetistas e professores de trompete influenciaram e formaram muitos outros em seu tempo e continuam formando e influenciando até hoje através de seus métodos e de seus conceitos musicais.

Infelizmente, essa percepção conceitual, essa constatação técnica e musical, até o presente momento não faz parte da formação dos trompetistas brasileiros. Ainda resiste o conceito de que “para tocar música popular basta ter talento” e “para tocar música erudita não precisa ter talento, basta estudar os métodos”.

Constatamos isto no dia a dia do mercado de trabalho, nos cursos pelo Brasil, nas orientações de professores mal formados e na ignorância dos alunos que não entendem os motivos que impedem sua evolução.

Existem estudos específicos para o desempenho da música erudita assim como para o da música popular, no entanto esse aprimoramento dar-se-á após a formação básica do trompetista. São estudos direcionados ao desenvolvimento de estilos específicos, estudos de linguagem específica, os quais exigem domínio técnico do instrumento, conhecimento musical que possibilite a contextualização desses estudos e muito conteúdo auditivo para dar suporte àquilo que se pretende desenvolver.

Ainda nos surpreendemos com o direcionamento pedagógico de escolas de música de nível técnico, conservatórios, escolas particulares, instituições de ensino musical que poderiam e deveriam formar os alunos, dar-lhes base sólida de conhecimento técnico e musical, promover a segmentação não só do conteúdo programático, mas também estabelecer uma verdadeira *apartheid* musical (separação musical) entre o estilo erudito e popular e disseminar esse conceito equivocado entre seus alunos.

As notas musicais, escritas numa partitura para serem executadas por um trompetista, têm a mesma duração, a mesma altura e intensidade em qualquer estilo, em qualquer linguagem. Existe apenas a diferença de timbre, pois essa característica do som é determinante para definir estilos distintos. A habilidade para manipular o timbre, de acordo com o estilo ou a linguagem utilizada, será desenvolvida ao longo dos mesmos anos de estudo do instrumento e do exercício diário da audição musical.

Formação acadêmica rigorosa, técnica e conceitual e o uso artístico dessa formação são situações absolutamente distintas. Porém, para se ter excelência artística, todos nós devemos trilhar a mesma escola.

## ***Capítulo 2 – Estilos***<sup>39</sup>

Tendo como base a primeira definição de estilo, citamos aqui a grande divisão musical existente até hoje: o estilo erudito e o estilo popular; ou gênero erudito e gênero popular.

Nesses mundos musicais distintos existem ramificações. As referências principais do estilo erudito, para os trompetistas, são o Barroco, o Clássico, o Romântico, o Moderno e o Contemporâneo, lembrando que esta é uma classificação da música ocidental.

---

<sup>39</sup> Dicionário Houaiss da língua portuguesa conjunto de tendências e características formais, contedísticas, estéticas, que identificam ou distinguem uma obra, ou um artista, ou determinado período; acrescente-se, no meio musical, o gênero, o que define estilos distintos.

Para o estilo popular, no Brasil, além da música brasileira instrumental há também o jazz e a música pop. O jazz, criado e desenvolvido pelos EUA; e a música pop, pela Inglaterra.

Estilo erudito, música culta, música que exige atitude contemplativa, audição concentrada para seu entendimento. Estilo popular, música associada a movimentos culturais populares, tratada como música do dia a dia, associada à dança e à socialização, bem como a valores puramente comerciais.

Estilos distintos, gêneros distintos, assim como os objetivos e os conceitos, no entanto ao longo do século XX houve um encontro entre esses estilos, inicialmente acanhado e posteriormente intenso. Compositores e arranjadores, tradicionalmente eruditos, fizeram experiências com a música popular; e o mesmo aconteceu com compositores e arranjadores tradicionais de música popular, em relação à música erudita.

O resultado desse encontro foi a troca profícua de informações musicais entre os estilos, produzindo música erudita com caráter popular, ou seja, mais próxima dos ouvidos e mais distante do cérebro; ou produzindo música popular com caráter erudito, sofisticado timbrística e harmonicamente, a tal ponto que passou a ser executada em salas de concerto. Música para ser ouvida e não utilizada apenas como entretenimento social.

Descreveu-se esse breve contraponto entre os estilos, apenas para servir de base para o principal objetivo deste capítulo, que virá a seguir.

Ao longo de três décadas atuando como trompetista profissional e de duas décadas, como professor de trompete, observamos desde o início da formação, trompetistas desses estilos distintos, caminhando lado a lado, sem se tocar.

Essa separação equivocada inicia-se dentro das próprias escolas formadoras, de nível técnico, por apresentarem cursos específicos para cada estilo, o que confunde a formação técnica e cultural com o desenvolvimento de linguagens distintas.

Vejamos: o instrumento utilizado é o mesmo, a extensão pretendida é a mesma, os métodos em sua maioria são os mesmos, as necessidades de desenvolvimento físico e técnico para as execuções musicais também são as mesmas, as notas musicais também são as mesmas. Portanto qual a explicação para a divisão de cursos logo no início do aprendizado?

O curso de trompete, durante a formação técnica do aluno, deveria ser único. Posteriormente, após o desenvolvimento técnico adequado, conhecimento de repertório tradicional para o instrumento e conhecimento cultural sobre o trompete, o aluno estaria apto a escolher o estilo em que pretende atuar bem como suas linguagens específicas, pois terá adquirido autonomia técnica e conteúdo musical que lhe darão respaldo para esta escolha.

O cerceamento do pleno desenvolvimento musical do estudante deveria ser evitado por todos os professores. Não há nenhum estudo científico que justifique a impossibilidade de um trompetista atuar em todos os estilos e linguagens que desejar. Esse nível de excelência dependerá de sua formação musical, de sua determinação, de seu envolvimento com os estilos musicais desejados e de seu talento.

Irving Bush<sup>40</sup> é apenas um exemplo de trompetista com brilhante carreira em todas as áreas em que atuou. Trabalhou em estúdios de gravação, estúdios de televisão, musicais da Broadway, Orquestras Sinfônicas; atuou como solista e tornou-se um grande professor de trompete. Outro exemplo, contemporâneo, é Wynton Marsalis, que conquistou prêmios como trompetista de música erudita e trompetista de jazz.

Acreditamos, sim, na dificuldade de atuação em estilos distintos. Todos exigem muito estudo, dedicação, audição constante e cultura específica. É um trabalho longo e cansativo e nem sempre poderá ser realizado por todos que o desejarem.

Não concordamos com a divisão prévia, sem dar todo o suporte necessário, para o pleno desenvolvimento musical. Esse é um procedimento brasileiro, das escolas tradicionais de formação de instrumentista.

A seguir, alguns exemplos de trompetistas que atuaram e atuam em ambos os estilos:

- Rafael Mendez
- Irving Bush
- Doc Severinsen
- Allen Vizzutti
- Wynton Marsalis

---

<sup>40</sup> BUSH, Irving. *Artistic Trumpet, Technique and Study*. Copyright 1962 by Highland Music Company 1311 N. Highland Ave., Hollywood 28, California.

### ***Capítulo 3 – Interpretação***

Apresentamos alguns critérios que deveriam servir como referência para uma boa interpretação. São eles: ritmo, precisão, estabilidade e controle, afinação, contrastes de dinâmica, timbre, comunicação musical e impressões gerais.

- Ritmo - ritmo absoluto e pulso estável são desejados de um instrumentista, sem exceções. Quaisquer irregularidades rítmicas causarão instabilidade na interpretação.
- Precisão - notas que falham são evidentes e desconcertantes para o ouvinte. As falhas poderão ocorrer, pois somos seres humanos passíveis de erros, mas falhas por falta de preparação técnica contaminam qualquer possibilidade de interpretação.
- Estabilidade e Controle – o controle consistente da sonoridade é facilmente percebido pelos ouvintes e convicção musical também é parte deste tópico.
- Afinação – afinação precisa e rápida adaptação da afinação ao conjunto são situações com as quais não deveremos negociar. Ou estamos afinados ou não.
- Contrastes de dinâmica - contrastes na dinâmica, dramáticos e apropriados, são exigências feitas para qualquer instrumentista. Controle estável do som é esperado em todas as dinâmicas e tessituras do instrumento.
- Timbre - cada formação instrumental possui um timbre característico, um colorido sonoro onde devemos nos inserir. Timbre bem trabalhado, equilibrado e contextualizado, será sempre bem recebido pela plateia.
- Comunicação musical - tenha sempre uma mensagem musical em mente, bem definida, para expor no momento da execução. Conte sua história musical. Haverá na plateia ouvintes habituados, mas também pessoas que não estão habituadas a frequentar concertos e shows. Portanto procure expressar-se de maneira comum a todos. Não exagere, não hesite e principalmente não seja cansativo.
- Impressões gerais – se utilizar todos esses itens, adequá-los a cada situação, proporcionará impressão sonora agradável para o ouvinte. Mesmo que ocorra algum erro durante a interpretação.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> SCHULLER, Gunther. *Horn Technique*. London: Oxford University Press, 1962., pp. 89-90

Esses critérios, bem como as explicações, são tópicos que integram a formação tradicional do trompetista e que foram definidos durante a vida musical deste autor. Utilizamos essas sugestões interpretativas por serem tópicos que fazem parte da rotina musical, portanto são critérios conhecidos, embora nem sempre respeitados.

O professor deverá inserir na rotina de estudos de seus alunos o hábito da auto-observação, ouvir o próprio timbre, concentrar-se no objetivo final que é a interpretação de uma música. No entanto, são critérios, de certa forma, concretos.

Uma interpretação não está fundamentada somente em critérios objetivos. Música não se absorve pelos olhos e sim pelos ouvidos. Esses critérios nos auxiliarão como pontos de apoios ao longo da peça musical, mas necessitaremos de algo mais a dizer.

Necessitaremos de conteúdo sonoro e emocional. Esses conteúdos serão encontrados e adquiridos através de uma única forma: a audição musical. Constante, incessante, dirigida ou apenas prazerosa. A audição musical como rotina de estudos será tão ou mais importante que a própria rotina técnica. Ela, sim, dará referências musicais concretas, referências para embasar a interpretação, referências inclusive para entendermos aquilo que não nos agrada musicalmente.

Para existir alguma possibilidade de interpretação que faça sentido, há a necessidade da formação de uma cultura musical. Essa memória sonora, aliada aos critérios fornecerá argumentos para o intérprete se expressar.

## CONCLUSÃO

#

Durante o desenvolvimento deste trabalho deparamos com a dificuldade de encontrar bibliografia específica que permitisse embasamento sobre a polarização de estilos. Especialmente na bibliografia produzida no Brasil.

Usamos como referência grandes trompetistas e professores europeus e americanos, pois em ambos os casos há vasta bibliografia relacionada a questões técnicas, musicais e conceituais sobre o assunto: metodologia de estudo para trompete.

Observem que omitimos o final do título do trabalho: erudito ou popular. Omitimos, pois durante as pesquisas percebemos que, nos principais centros de formação de trompetistas, não existe esse equívoco, esse antagonismo que permeia a formação dos trompetistas brasileiros, inculcando em suas mentes a necessidade de escolher entre trabalhar com música erudita ou popular.

Esta dissertação pretende servir como referência de conteúdo técnico e conceitual, para professores e alunos, e orientá-los para que a formação do trompetista brasileiro seja completa. Será uma fonte de pesquisa ampla, pois sustenta ao longo de seu texto as principais questões pertinentes ao estudo do trompete, bem como sua evolução ao longo da história.

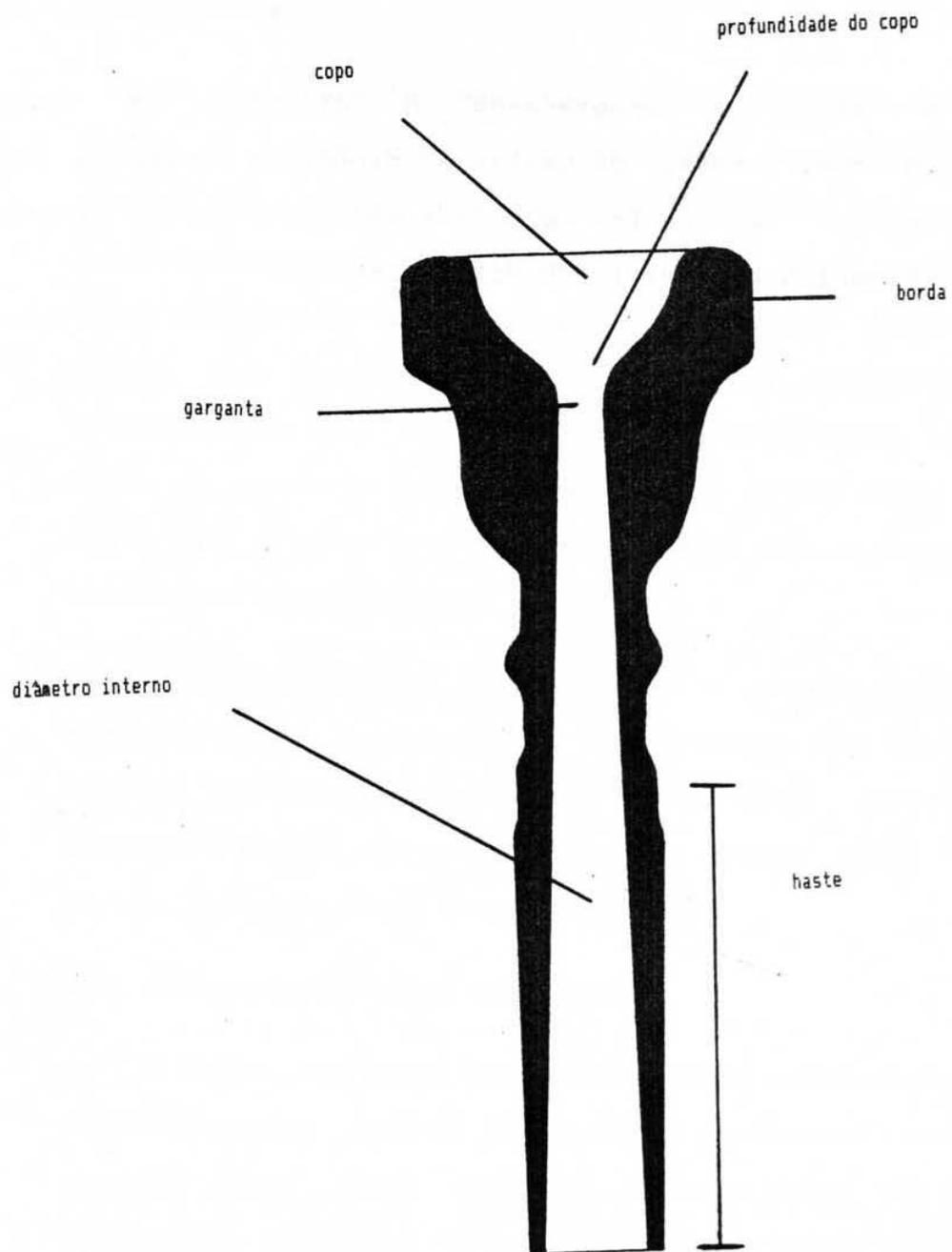
A demonstração de conhecimento e domínio dos elementos básicos da técnica trompetística, aplicada no conteúdo de um dos métodos mais famosos e eficientes já escritos para o instrumento e ilustrados pelo desenvolvimento cultural sobre o trompete deverá estimular professor e alunos à reflexão sobre como formar um trompetista. Ao utilizar esta metodologia, dessa forma científica de ensino do instrumento, o professor de trompete terá em mãos uma preciosa ferramenta para a formação de alunos e também poderá utilizá-la para propor questionamentos sobre a forma de ensino atual.

A última parte deste trabalho refere-se às questões conceituais e estilísticas. Questões estas constantemente preteridas da formação pedagógica do aluno. Começamos explicando elementos técnicos básicos e concluímos com questões, às vezes, subjetivas do ato de tocar. Esse conteúdo, aplicado ao longo dos anos, formará um músico hábil tecnicamente, disciplinado musicalmente e reflexivo conceitualmente.

Em nenhum momento qualificamos este trompetista de erudito ou popular. Qualificamos de trompetista, formado e com pleno domínio de suas ações.

Formação acadêmica rigorosa, técnica e conceitual e o uso artístico desta formação são situações distintas, porém para desenvolver excelência artística, salvo exceções, todos nós devemos frequentar a mesma escola.

## **ANEXOS**



VINCENT BACH CO.

Modelo n°	Diâmetro do Copo	Profund° do Copo	Modelo n°	Diâmetro do Copo	Profund° do Copo
1	17,50 mm	Profundo	6	16,20 mm	Profundo
X 1	17,00 mm	Profundo	6 B	" "	Profundo
		Meio			Meio
1 B	" "	Profundo	6 BM	" "	Profundo
1 C	" "	Médio	6 C	" "	Médio
1 D	" "	Meio Raso	7	" "	Profundo
					Muito
1 E	" "	Raso	7 A	" "	Profundo
					Meio
1 1/4 C	" "	Médio	7 B	" "	Profundo
		Meio			Meio
1 1/2 B	" "	Profundo	7 BM	" "	Profundo
1 1/2 C	" "	Médio	7 C	" "	Médio
2	16,50 mm	Profundo	7 CW	" "	Médio
2 C	" "	Médio	7 D	" "	Meio Raso
2 1/2 C	16,40 mm	Médio	7 DW	" "	Meio Raso
2 3/4 C	" "	Médio	7 E	" "	Raso
3	16,30 mm	Profundo	7 EM	" "	Raso
		Meio			
3 B	" "	Profundo	8	" "	Profundo
					Meio
3 C	" "	Médio	8 B	" "	Profundo
3 D	" "	Meio Raso	8 C	" "	Médio
3 E	" "	Raso	8 1/2	16,10 mm	Profundo
		Extra-			Muito
3 F	" "	Raso	8 1/2 A	" "	Profundo
		Muito			Meio
5 A	16,25 mm	Profundo	8 1/2 B	" "	Profundo
		Meio			
5 B	" "	Profundo	8 1/2 C	" "	Médio
		Muito			
5 V	" "	Profundo	8 3/4	" "	Profundo
		Meio			
5 MV	" "	Profundo	8 3/4 C	" "	Médio
5 SV	" "	Raso			
5 C	" "	Médio			

Modelo n°	Diâmetro do Copo	Profund° do Copo	Modelo n°	Diâmetro do Copo	Profund° do Copo
9	16,05mm	Profundo	11 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> C	15,60mm	Médio
9 A	" "	Muito Profundo	11 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> CW	" "	Médio
9 B	" "	Meio Profundo	12	15,20 mm	Profundo
9 C	" "	Médio	12 B	" "	Meio Profundo
9 D	" "	Meio Raso	12 C	" "	Médio
10	16,00 mm	Profundo	12 CW	" "	Médio
10 B	" "	Meio Profundo	17	15,10 mm	Profundo
10 C	" "	Médio	17 C	" "	Médio
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> A	15,90 mm	Muito Profundo	18	" "	Profundo
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> C	" "	Médio	18 C	" "	Médio
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> CW	" "	Médio	20 C	15,00 mm	Médio
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> D	" "	Meio Raso			
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> DW	" "	Meio Raso			
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> E	" "	Raso			
10 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> EW	" "	Raso			
10 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> A	15,75 mm	Muito Profundo			
10 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> CW	" "	Médio			
10 <sup>3</sup> / <sub>4</sub> EW	" "	Raso			
11 A	15,70 mm	Muito Profundo			
11 B	" "	Meio Profundo			
11 C	" "	Médio			
11 D	" "	Meio Raso			
11 DW	" "	Raso			
11 EW	" "	Raso			
11 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> A	15,65 mm	Muito Profundo			
11 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> C	" "	Médio			

VINCENT BACH CO.

TAMANHOS

Diâmetro LARGO do copo: aumenta o controle do volume

Diâmetro PEQUENO do copo: ajuda a fadiga e a fraqueza

PROFUNDIDADE

Copo RASO: som brilhante, melhora a resposta, especialmente no registro agudo

Copo PROFUNDO: som escuro, especialmente no registro grave

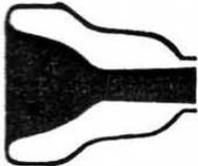
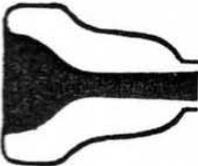
FORMA

Borda LARGA: aumenta a resistência

Borda ESTREITA: melhora a flexibilidade e extensão

Borda ARREDONDADA: melhora o conforto

Borda AFIADA NA MARGEM: aumenta o brilho  
precisão do ataque



## GARGANTA

LARGA: aumenta o volume, som, registro agudo;

PEQUENA: aumenta a resistência e brilho no registro agudo.

Nº - 27 = 3,66 mm

" - 26 = 3,73 mm

" - 25 = 3,81 mm

" - 24 = 3,86 mm

" - 22 = 3,99 mm

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBAN, Joseph Jean-Baptiste Laurent – *Complete Conservatory Method for Trumpet or Cornet*. Copyright by Carl Fischer, Inc., New York, 1936.
- BACH, Vincent. Co. *Catalogue n° 351 – trumpet standard mouthpiece*.
- BAINES, Anthony. *Brass Instruments – Their History and Development*. Reprint. Originally published: London: Faber and Faber, 1976. As reprinted with corrections in 1978 and 1980.
- BUSH, Irving R. – *Artistic Trumpet, Technique and Study*. Copyright 1962 by Highland Music Company 1311 N. Highland Ave. , Hollywood 28, California.
- CARDOSO, Wilfredo. *Trompetas Agudas e Ascendentes*. Argentina, Reprografias JMA, 1969.
- CARMINE, Caruso. *Musical Calisthenics for Brass*. Sole Distributor Harold Branch. 42 Cornell Drive – Plainview, Long Island, New York, 11803. 1971
- CASCAPERA, Sergio. *O Trompete: Fundamentos Básicos, Intermediários e Avançados*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Dep. de Música da ECA da Universidade de São Paulo, 1992.
- CLARKE, Herbert L. *Technical Studies*. New York, Carl Fischer, 1934
- COLIN, Dr. Charles. *Advanced Lip Flexibilities*. New York, Charles Colin, 1972.
- DALE, Delbert A. - *Trumpet Technique*. London Oxford University Press, 1965.
- DAVIDSON, Louis. *Trumpet Profiles*. Bloomington, Louis Davidson, 1975.
- EBY, Walter M. *Scientific Method for Cornet and Trumpet*. New York, Walter Jacobs Inc., 1924.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese (Título Original - Como se fa uns tese di laurea)*. São Paulo Ed. Perspectiva, 1996.
- FARKAS, Philip - *The Art of Brass Playing*. Bloomington, Ind. Wind Music, 1966
- GORDON, Claude – *Brass playing is no harder than deep breathing*. Copyright 1987 by Carl Fischer, Inc., New York 62 Cooper Square, New York, NY 10003.
- GORDON, Claude. *Systematic Approach to Daily Practice for Trumpet*. New York, Carl Fischer, 1968.
- JACOME'S, Saint. *Grand Method for Trumpet or Cornet*. New York, Carl Fischer, s/d.
- JOHNSON, Keith - *The Art of Trumpet Playing*. Denton, Texas. Gore Publishing, second edition, 1994.

- MAGGIO, Louis – *System for Brass by Carlton MacBeth*. Sole distribution by Maggio Music Press. Printed in North Hollywood CA 91609 USA.
- MCNEIL, John. *Jazz Trumpet Techniques for Developing Articulation and Fast Fingers*. Lebanon, Indiana, Studio 224, 224 S, 1976.
- PISTON, Walter- *Orchestration*. New York, W.W. Norton, 1956
- QUINQUE, Rolf. *Embouchure Method*. Suisse, Ed. Bim, 1980.
- RAINOR, Henry. *História Social da Música; da Idade Média a Beethoven*, tradução Nathanael C. Caixeiro. – Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1986.
- RAMACHÁRACA, Yogue – *Ciência Hindu-Yogue da Respiração. Manual da Filosofia Oriental sobre a respiração e seu desenvolvimento físico, mental, psíquico e espiritual*. Ed. Pensamento-Cultrix Ltda. R. Dr. Mário Vicente, 368 – 04270-000 – São Paulo, SP, 1976.
- REINHARDT'S, Donald S. *Pivot System for Trumpet*. Bryn Mawr, Pa., Elkan-Vogel, 1942.
- SACHE, Ernst. *100 Studies*. New York, Internacional Music Co., s/d.
- SCHLOSSBERG, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. New York, J.F. Hill & Co., 1937.
- SMITH, Walter M. *Lip Flexibility on the Cornet or Trumpet*. New York, Carl Fischer, 1935.
- SPAULDING, Roger W. *Double High C in 37 Weeks*. Hollywood, High Note Studios, 1963.
- VAILLANT, Luddovic – *Traité Pédagogique de Trompette et Cornet*. Paris, Alphonse Leduc, 1969
- WALLACE, John - *Brass Instruments*, Cambridge University Press, 1997
- WILLIAMS, Ernest S. *Method for Transposition*. New York, Charles Colin, 1938.
- ZORN, Jay D. *Exploring the Trumpet's upper Register*. New York, Kendor Music Inc., 1975.