

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B419e	Beltrami, Clóvis Antonio. Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos. / Clóvis Antonio Beltrami. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.
Campinas,	Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Instituto de Artes.
	1. Trompete. 2. Música. 4. Música de Câmara. 5. Musica Orquestral. 6. Pedagogia. 6. Performance Instrumental. I. Ostergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Título em inglês: “Guided Studies for Trumpet Ensembles: Technique and Interpretive Fundamentals.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Trumpet ; Music ; Chamber Music; Orchestral Music ; Pedagogy ; Instrumental Performance.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Prof. Dr. Edmundo Villani Cortes.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof^ª. Dr^a. Helena Jank.

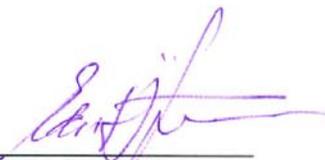
Prof^ª. Dr^a. Ilza Zenker Leme Joly.

Data da Defesa: 15-12-2008

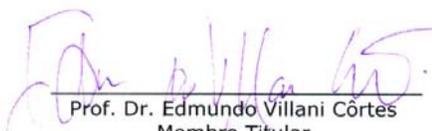
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

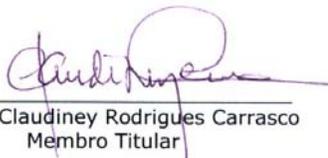
**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Clóvis Antônio Beltrami - RA 037318 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes
Membro Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Membro Titular

Dedico este trabalho aos meus saudosos amigos e mestres Wilson Russo (Bóia) e Edgar Batista dos Santos (Capitão), os quais muito me incentivaram e orientaram para minha vida profissional e familiar.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida.

À minha esposa Marlei, pelo incentivo e paciência.

Às minhas filhas Lia e Laila e meu neto Caio, pela compreensão e inspiração.

Aos meus pais, sogros e todos os meus familiares, em especial à minha mãe Maria C. Pães Beltrami.

Ao Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren (Orientador), por ter aceitado o desafio, me auxiliando com paciência, dedicação e carinho durante o desenvolvimento do trabalho.

Aos professores do Instituto de Artes, pelo incentivo e contribuição para minha pesquisa.

À Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly, pelo incentivo e apoio.

Ao Prof. Dr. Glauber Santiago, pela ajuda e por suas composições à Oficina Trompetando.

Aos compositores e arranjadores, pelas composições e arranjos feitas para grupos de trompetes.

Aos professores de trompete Reinaldo Gianelli, Olavo Vieira de Camargo, Prof. Dr. Naílson de Almeida Simões, Charles Schlueter, Winton Marsalis, e ao artesão David Monette.

Ao Prof. Dr. Anor Luciano Júnior, pelo incentivo.

Ao meu aluno Héber Olivetti, pela edição dos trechos musicais e digitação.

Aos alunos e ex-alunos que contribuíram para o desenvolvimento da Oficina Trompetando, vocês estão de parabéns, sucesso à todos.

Aos alunos Oséias Januário, Ulisses Santos Rolfini, Nélio de Mesquita, Edvan Libânio de Alcântara, Héber Olivetti, Lucas Tadeu Leme Joly, Marcelo Rocha, João Lenhari, Anderson Bicudo, Luis Francisco Ribeiro Rosa e Eliel Oliveira, pela participação no recital e na defesa desta dissertação.

“Determinação, coragem e autoconfiança são fatores decisivos para o sucesso. Não importa quais sejam os obstáculos e as dificuldades. Se estamos possuídos de uma inabalável determinação, conseguiremos superá-los. Independentemente das circunstâncias, devemos ser sempre humildes, recatados e despidos de orgulho”.

Dalai-Lama

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal uma proposta de estudos clínicos e interpretativos visando à prática da música de câmara para trompetes. Foram descritos fundamentos teóricos e procedimentos práticos, apresentados também como estudos e divididos em três estágios: básico, médio e avançado, utilizados nos ensaios laboratoriais da Oficina Trompetando (Unicamp). No estágio avançado, estes estudos foram aplicados a obras musicais, utilizando-se os conceitos de homogeneidade e uniformidade. Como resultado, a aplicação desses conceitos permitiu aos integrantes da Oficina subsídios para uma reflexão teórica aprofundada, um maior domínio técnico do conjunto, e uma melhor compreensão da obra, levando a uma interpretação estilística coerente.

Palavras-chave: Trompete; Música instrumental; Estudos Dirigidos para Grupos de Trompete (clínicos e interpretativos); Música de Câmara.

ABSTRACT

This study has as its main objective the proposal of clinical and interpretive studies aiming at the practice of chamber music for trumpet ensembles. Theoretical as well as practical procedures have also been presented as studies and divided into three levels: basic, medium and advanced already utilized in laboratory rehearsals of Oficina Trompetando (Unicamp). At the advance stage these studies have been applied to musical works utilizing concepts such as homogeneity and uniformity. As result, the application of these concepts have offered members of Oficina subsidies for a deeper theoretical reflection, a more developed ensemble technique and a better understanding of the work, leading to a coherent stylistic interpretation.

Key words: trumpet, instrumental music; guided studies for trumpet ensemble (clinical and interpretive); chamber music.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	Performance em pé: coluna ereta; joelhos flexionados; pés alinhados. Lateral direita.....	05
Fotografia 2	Performance em pé. Lateral esquerda.....	05
Fotografia 3	Performance em pé, vista diagonal.....	05
Fotografia 4	Performance em pé, vista frontal.....	05
Fotografia 5	Performance sentado, lado direito.....	06
Fotografia 6	Performance sentado, lado esquerdo.....	06
Fotografia 7	Performance sentado com os pés e pernas de acordo com a largura do quadril, vista frontal.....	06
Fotografia 8	Posição de como segurar o trompete com a mão esquerda.....	07
Fotografia 9	Posição da mão direita e dos dedos curvados para a digitação, com suas pontas nos botões das válvulas.....	07
Fotografia 10	Posição da mão direita e dos dedos para a digitação. Ângulo ampliado.....	07
Fotografia 11	Posição das mãos e dedos. Ângulo ampliado.....	07
Fotografia 12	Postura recomendada para manutenção da coluna ereta com o uso de um pano dobrado entre as costas e o encosto da cadeira.....	07
Fotografia 13	O Posicionamento dos pés (paralelos) e joelhos (paralelos) deve obedecer à largura do quadril.....	07
Fotografia 14	Posicionamento dos pés paralelos.....	08
Fotografia 15	Posicionamento dos pés paralelos, vista frontal.....	08
Fotografia 16	Postura do pé direito um pouco a frente; ombros, braços e cotovelos erguidos.....	08
Fotografia 17	Postura dos pés desalinhados; corpo apoiado somente no lado direito.....	08
Fotografia 18	PESCOÇO levantado; cotovelos e braços abertos; pés desalinhados.....	09
Fotografia 19	Pernas e pés abertos; Costas projetadas para trás, não eretas.....	09
Fotografia 20	Pés desalinhados; PESCOÇO projetado para o lado esquerdo.....	09
Fotografia 21	Pés desalinhados; costas demasiadamente curvadas para trás.....	09
Fotografia 22	Pés desalinhados; PESCOÇO projetado para o lado direito.....	10
Fotografia 23	Pé direito a frente do esquerdo, abertura entre os pés com espaçamento maior que o quadril; costas projetadas para trás.....	10
Fotografia 24	Pés e pernas desalinhados; Braços pouco abertos; PESCOÇO e cabeça projetados para frente.....	10
Fotografia 25	Joelhos e pernas desalinhados; Pé direito um pouco para frente; trompete inclinado para baixo.....	10
Fotografia 26	Pernas e joelhos desalinhados; costas projetadas para trás, usando o encosto da cadeira como um apoio.....	11
Fotografia 27	Pés desalinhados; Calcânhar direito fora do chão; braços e cotovelos inclinados para cima.....	11
Fotografia 28	Joelhos e pernas com abertura maior que a do quadril.....	11
Fotografia 29	Distância entre os pés maior que o quadril; pés desalinhados.....	12
Fotografia 30	Distância entre os pés maior que o quadril; pés desalinhados, pé esquerdo projetado para frente.....	12
Fotografia 31	Mão esquerda segurando firmemente o trompete, encostando a palma da mão na caixa dos pistões; dedos da mão direita desalinhados, as pontas dos dedos passam sobre as válvulas, dedo mínimo pressionando o anel do trompete.....	12
Fotografia 32	Mão esquerda segurando firmemente o trompete, encostando a palma da mão na caixa dos pistões; as pontas dos dedos passam sobre as válvulas e encostam-se à campana, dedo mínimo pressionando o anel do trompete.....	12
Fotografia 33	Pés desalinhados e com abertura maior que o quadril, vista frontal.....	13
Fotografia 34	Pés desalinhados e com abertura maior que o quadril.....	13

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	A Produção da Voz.....	14
Ilustração 2	O Percurso do Ar.....	15
Ilustração 3	Os Pulmões.....	16
Ilustração 4	Árvore Brônquica.....	17
Ilustração 5	Trocias Gasosas e Alvéolos.....	18
Ilustração 6	Absorção de Oxigênio.....	19
Ilustração 7a	Exercício II, “Outono” – Quarteto de Trompetes.....	46
Ilustração 7b	Exercício II, “Outono” – Melodia (Trompete Solo).....	46
Ilustração 8a	Exercício IV, “Lígia” – Melodia (Trompete Solo).....	50
Ilustração 8b	Exercício IV, “Lígia” – Quarteto de Trompetes.....	51
Ilustração 9	Exercício II Tenuto, “Coral n.º 297”.....	55
Ilustração 10	Exercício III Tenuto, “Canonical Trilogy”.....	56
Ilustração 11	Exercício II Staccato, “Duo Modal n.º 1”.....	62
Ilustração 12	Exercício III Staccato, “I – Festivo”.....	63
Ilustração 13	Exercício IV Staccato, “III. Finale”.....	64
Ilustração 14	Exercício II Duplo e Triplo Staccato, “Choros n.º 10”.....	73
Ilustração 15	Exercício III Duplo e Triplo Staccato, “Scheherazade”.....	74
Ilustração 16	Exercício IV Duplo e Triplo Staccato, “The Four Horsemen”.....	75
Ilustração 17	Exceto I, trecho do terceiro movimento da “4ª Sinfonia”, de P. Tschaikowsky.....	86
Ilustração 18	Exceto II, trecho da obra “Pássaro de Fogo”, de Igor Stravinsky.....	87
Ilustração 19	Exceto III, trecho da obra “Tannhauser”, de Richard Wagner.....	88
Ilustração 20	Exceto IV, trecho do quinto movimento da “2ª Sinfonia”, de Gustav Mahler.....	89
Ilustração 21	Exceto V, trecho da obra “Quadros de uma Exposição”, de Modeste Mussorgsky e orquestração de Maurice Ravel.....	90
Ilustração 22	Exceto VI, trecho do último movimento da obra “Pássaro de Fogo”, de Igor Stravinsky.....	91
Ilustração 23	“SOL E PEDRA”, Quinteto de Trompetes.....	92
Ilustração 24	Exercício II Notas Ligadas, “Duet 16”.....	102
Ilustração 25	Exercício III Notas Ligadas, “Benedictus”.....	103
Ilustração 26	Exercício IV Notas Ligadas, “Para Todos Nós Tocarmos”.....	105
Ilustração 27	Solo I, trecho da obra “Bolero”, de Maurice Ravel.....	117
Ilustração 28	Solo II, trecho da obra “Introdução aos Choros”, de Heitor Villa-Lobos.....	117
Ilustração 29	Naípe I, trecho da obra “Academic Festival Overture”, de Johannes Brahms.....	118
Ilustração 30	Naípe II, trecho da obra “Ein Heldenleben”, de Richard Strauss.....	119
Ilustração 31	Naípe III, trechos da obra “Lo Schiavo”, de Antonio Carlos Gomes.....	120
Ilustração 32	Naípe IV, trecho da obra “Salvador Rosa”, de Antonio Carlos Gomes.....	122
Ilustração 33	Naípe V, trecho da obra “Fosca”, de Antonio Carlos Gomes.....	123
Ilustração 34	Naípe VI, trecho da obra “Il Guarani”, de Antonio Carlos Gomes.....	124
Ilustração 35	Naípe VII, trecho da obra “Cantiga Brasileira”, quarteto para trompetes de Gilberto Gagliardi.....	126
Ilustração 36	Solo I, trecho da obra “Colombo”, de Antonio Carlos Gomes.....	135
Ilustração 37	Solo II, trecho da obra “Dansa Negra”, de Camargo Guarnieri.....	136
Ilustração 38	Naípe I, trechos da obra “Batuque”, de Lorenzo Fernandez.....	137
Ilustração 39	Naípe II, trecho da obra “Quatro no Agogô”, quarteto de Tiago Pallone.....	139
Ilustração 40	Naípe III, trecho da obra “Persuasão”, sexteto para trompetes de Tuti Fornari.....	141
Ilustração 41	Solo I, dois trechos iniciais do movimento “ <i>Histoire du Soldat</i> ”.....	157
Ilustração 42	Solo II, trecho do movimento “ <i>La Marche Royle</i> ”.....	158
Ilustração 43	Solo III, trecho do movimento “ <i>The Little Concert</i> ”.....	158
Ilustração 44	Naípe I, trecho final “ <i>Danse Sacrale</i> ”.....	159
Ilustração 45	Naípe II, Introdução.....	162
Ilustração 46	Dois trechos do terceiro movimento “ <i>Finale</i> ”.....	167
Ilustração 47	“ <i>Pregoeiros</i> ”.....	171

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	Exercício I, sem o Bocal.....	29
Exemplo 2	Exercício II, sem o Bocal.....	30
Exemplo 3	Exercício III, sem o Bocal.....	30
Exemplo 4	Exercício I, com o Bocal.....	32
Exemplo 5	Escala Cromática.....	32
Exemplo 6	Exercício II, com o Bocal.....	33
Exemplo 7	Exercício I, pré-aquecimento em grupo.....	35
Exemplo 8	Exercício II, aquecimento em grupo.....	35
Exemplo 9	Exercício III, estudo de articulação, dinâmica, acentuação, afinação e equalização sonora.....	36
Exemplo 10	As séries harmônicas do trompete.....	41
Exemplo 11	Notas fundamentais das séries harmônicas do trompete.....	42
Exemplo 12	Região da tessitura média do trompete em sua primeira série harmônica.....	43
Exemplo 13	Exercício I, afinação em grupo.....	45
Exemplo 14	Seis marcas de dinâmica.....	47
Exemplo 15a	Exercício I Dinâmica, Primeiro Estágio – Crescendo.....	48
Exemplo 15b	Exercício I Dinâmica, Segundo Estágio – Decrescendo.....	48
Exemplo 15c	Exercício I Dinâmica, Terceiro Estágio – Crescendo e Decrescendo.....	48
Exemplo 16a	Exercício II Dinâmica, Primeiro Estágio – praticar com a mudança súbita de dinâmica, não podendo fazer um crescendo entre cada uma, começando uma nova dinâmica a cada nota.....	48
Exemplo 16b	Exercício II Dinâmica, Segundo Estágio – praticar com a ligadura enfatizando um leve crescendo no final de cada nota, fazendo uma ponte de ligação de dinâmica entre as notas.....	48
Exemplo 17a	Exercício III Dinâmica, Primeiro Estágio – A dinâmica deverá ter mudanças súbitas, sem fazer crescendo ou decrescendo.....	49
Exemplo 17b	Exercício III Dinâmica, Segundo Estágio – É importante notar que cada tempo do compasso tem uma graduação de dinâmica do <i>pp</i> para o <i>ff</i> e do <i>ff</i> ao <i>pp</i> , porém em alguns compassos do exercício haverá propostas diferentes de dinâmica, exemplo: compassos 3, 4, 5 e 6.....	49
Exemplo 17c	Exercício III Dinâmica, Terceiro Estágio – O estudo propõe uma atenção com o começo, meio e fim das notas e do movimento cadencial, para uma melhor condução das vozes. Nota-se que o coral tem um sentido cadencial nos moldes da música sacra, sendo assim deve-se conduzi-lo de uma forma organizada sobre os conceitos citados no tópico, observando as progressões cadenciais a cada quatro compassos. Este estudo é o Coral nº 2 de uma seleção de trios para trompete, editada pela Carl Fischer, Inc., New York, 1973.....	50
Exemplo 18a	Exercício I Tenuto, Primeiro Estágio.....	55
Exemplo 18b	Exercício I Tenuto, Segundo Estágio.....	55
Exemplo 18c	Exercício I Tenuto, Terceiro Estágio.....	55
Exemplo 19	Notação da articulação staccato.....	58
Exemplo 20	Notação e execução do staccato sobre colcheias em andamento lento.....	58
Exemplo 21	Pronúncia das sílabas “na” e “ta” de maneira seqüencial e uniforme.....	59
Exemplo 22	Sugestão de interpretação de agrupamentos de notas em colcheias, tercinas e semi-colcheias.....	60
Exemplo 23a	Exercício I Staccato, Primeiro Estágio.....	60
Exemplo 23b	Exercício I Staccato, Segundo Estágio.....	60
Exemplo 23c	Exercício I Staccato, Terceiro Estágio.....	61
Exemplo 23d	Exercício I Staccato, Quarto Estágio.....	61
Exemplo 24	Variações do triplo golpe de língua.....	67
Exemplo 25a	Exercício I Duplo e Triplo Staccato, primeiro estágio.....	69

Exemplo 25b	Exercício I Duplo e Triplo Staccato, segundo estágio.....	69
Exemplo 25c	Exercício I Duplo e Triplo Staccato, terceiro estágio.....	70
Exemplo 25d	Exercício I Duplo e Triplo Staccato, quarto estágio.....	71
Exemplo 26	Interpretação de notas com ponto de aumento.....	74
Exemplo 27	Notação da acentuação staccatíssimo.....	77
Exemplo 28	Staccato e Staccatíssimo.....	77
Exemplo 29	Valor escrito e valor real.....	77
Exemplo 30	Acentuação Martellato.....	78
Exemplo 31	Acentuação Marcato.....	78
Exemplo 32	Acentuação Staccatíssimo.....	79
Exemplo 33	Acentuação Martellato.....	79
Exemplo 34	Acentuação Marcato.....	79
Exemplo 35a	Exercício I Staccatíssimo, primeiro estágio.....	80
Exemplo 35b	Exercício I Staccatíssimo, segundo estágio.....	80
Exemplo 35c	Exercício I Staccatíssimo, terceiro estágio.....	80
Exemplo 35d	Exercício I Staccatíssimo, quarto estágio.....	81
Exemplo 36a	Exercício II Martellato, primeiro estágio: Lento.....	82
Exemplo 36b	Exercício II Martellato, segundo estágio: Andante.....	82
Exemplo 36c	Exercício II Martellato, terceiro estágio: Moderato.....	82
Exemplo 36d	Exercício II Martellato, quarto estágio: Moderato.....	82
Exemplo 37a	Exercício III Marcato, primeiro estágio: Lento.....	83
Exemplo 37b	Exercício III Marcato, segundo estágio: Andante.....	83
Exemplo 37c	Exercício III Marcato, terceiro estágio: Moderato.....	84
Exemplo 37d	Exercício III Marcato, quarto estágio: Andante – Allegro.....	84
Exemplo 38	Escrita original de Tchaikowsky.....	87
Exemplo 39	Crescendo nas ligaduras ascendentes e descendentes.....	98
Exemplo 40a	Exercício I Notas Ligadas, primeiro estágio.....	99
Exemplo 40b	Exercício I Notas Ligadas, segundo estágio.....	99
Exemplo 40c	Exercício I Notas Ligadas, terceiro estágio.....	100
Exemplo 40d	Exercício I Notas Ligadas, quarto estágio.....	100
Exemplo 41	Agrupamentos de notas na melodia do primeiro tema do último movimento do <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> , de L. v. Beethoven.....	108
Exemplo 42	Agrupamentos de Notas, “Note Grouping”.....	108
Exemplo 43	Combinações Rítmicas de Agrupamentos para Interpretação.....	109
Exemplo 44	Agrupamento de duas semi-colcheias com uma colcheia.....	110
Exemplo 45a	Exercício I Agrupamentos de Notas.....	111
Exemplo 45b	Exercício I Agrupamentos de Notas, Variação 1.....	111
Exemplo 45c	Exercício I Agrupamentos de Notas, Variação 2.....	112
Exemplo 46a	Exercício I Equalização Sonora, primeiro estágio.....	114
Exemplo 47	Forma escrita e a interpretação das colcheias pontuadas.....	114
Exemplo 46b	Exercício I Equalização Sonora, segundo estágio.....	115
Exemplo 46c	Exercício I Equalização Sonora, terceiro estágio.....	115
Exemplo 48	Aumento dos valores das figuras em andamentos lentos.....	128
Exemplo 49	Variações de escrita de modelos sincopados.....	129
Exemplo 50a	Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 1.....	129
Exemplo 50b	Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 2.....	129
Exemplo 50c	Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 3.....	130
Exemplo 50d	Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 4.....	130
Exemplo 50e	Exercício I Ritmos Sincopados, Segundo Estágio.....	130
Exemplo 50f	Exercício I Ritmos Sincopados, Terceiro Estágio.....	132
Exemplo 50g	Exercício I Ritmos Sincopados, Quarto Estágio.....	133
Exemplo 51	Marcação dos agrupamentos e unidades de tempo.....	148
Exemplo 52	a) Agrupamentos em compassos quinários. b) Agrupamentos em compassos setenários.....	148
Exemplo 53a	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Primeiro Estágio.....	149

Exemplo 53b	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Segundo Estágio.....	149
Exemplo 53c	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 1.....	150
Exemplo 53d	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 2.....	151
Exemplo 53e	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 3.....	151
Exemplo 53f	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Quarto Estágio: Modelo 1.....	152
Exemplo 53g	Exercício I Compassos Simples e Compostos, Quarto Estágio: Modelo 2.....	153

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Referencial das medidas citadas.....	40
Tabela 2	Modelos de escrita e de interpretação das acentuações staccatíssimo, martellato e marcato.....	86
Tabela 3	Notações Interpretativas.....	116
Tabela 4	Fórmulas Simples e Compostas de Compassos Binários, Ternários e Quarternários.....	145
Tabela 5	Fórmulas Simples e Compostas de Compassos Quinários e Setenários.....	146
Tabela 6	Inovações do Século XX para o Ritmo e a Velocidade.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DA POSTURA CORRETA E EXERCÍCIOS RESPIRATÓRIOS.....	03
1.1 Postura.....	03
1.2 O sistema respiratório e seu funcionamento.....	13
CAPÍTULO 2 – AQUECIMENTOS EM GRUPO.....	27
2.1 Prática da vibração labial (“buzzing”), sem e com o uso do bocal.....	27
2.2 Aquecimento utilizando o trompete.....	34
2.3 Afinação.....	40
2.4 Dinâmica.....	46
CAPÍTULO 3 – ARTICULAÇÃO.....	53
3.1 Tenuto.....	53
3.2 Staccato.....	58
3.3 Staccato duplo e triplo.....	66
3.4 Staccatíssimo, martellato e marcato.....	77
3.5 Notasligadas.....	96
CAPÍTULO 4 – ASPECTOS INTERPRETATIVOS E SUA IMPORTÂNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL.....	107
4.1 Agrupamentos de notas.....	107
4.2 Equalização sonora: enfatizando as notas curtas e as notas graves.....	112
4.3 Ritmos sincopados.....	127
4.4 Modelos de compassos simples e compostos intercalados na execução.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
BIBLIOGRAFIA.....	177
Referências.....	177
Materiais Consultados.....	178
Discografia.....	185
Vídeos.....	187
ANEXO.....	189
Anexo 1: Dados sobre o CD e o DVD anexos.....	189

INTRODUÇÃO

A idéia de formalizar um projeto de música de câmara com grupos de trompetes tem como objetivo principal sugerir uma concepção de como tocar em naipe, fornecendo subsídios que promovam uma maior uniformidade e homogeneidade interpretativa. Tendo como metodologia a elaboração de estudos que auxiliam a prática dos conceitos: postura, aquecimento, respiração, afinação, timbre, equalização sonora, dinâmica, articulação, ritmos e aspectos interpretativos dos períodos musicais.

A abordagem deste projeto originou-se de análises auditivas das performances de grupos musicais consagrados no cenário artístico (orquestras sinfônicas, bandas sinfônicas, grupos de metais e big bands). Constatou-se que, num primeiro momento, esses grupos faziam música enfatizando a homogeneidade interpretativa tanto na parte técnica do instrumento quanto na questão dos estilos musicais. Observava-se que os laços de tradição desses grupos com a sua música de origem eram fortes e demonstravam uma concepção e uma interpretação mais conscientes das obras musicais. Por outro lado, percebia-se que no Brasil ainda não havia laços suficientemente fortes com a tradição musical, devido ao fato da cultura nacional ter recebido influências de vários povos.

Outro aspecto a considerar, foi uma variedade de concepções técnicas e estilísticas nas escolas do trompete, presentes nas academias, conservatórios e universidades. Embora distintas, eram uniformes e coerentes em si, pois os músicos dos respectivos naites haviam estudado, em muitas vezes, ou nas mesmas academias, ou com os mesmos professores.

Considerando esses aspectos, que também eram observados em workshops e seminários nacionais e internacionais ministrados pelos grupos Canadian Brass, German Brass, Philip Jones Brass, e pelos professores Wynton Marsalis, Edgar Batista dos Santos, Maurice André, Charles Schlueter e Naílson Simões, a Oficina Trompetando buscou abordar esses conceitos técnicos e interpretativos e desenvolve-los dentro de uma proposta de estudos para prática de música de câmara para grupos de trompetes, usando-os como um laboratório de pesquisa para um melhor conhecimento do repertório em diferentes estilos musicais do Renascimento ao Contemporâneo enfatizando a música brasileira.

Os estudos elaborados pretendem auxiliar os alunos e os professores proporcionando subsídios para uma reflexão sobre os fundamentos técnicos e interpretativos, oferecendo parâmetros para um desempenho uniforme e musical de grupos de trompetes, mas permitindo e incentivando a criatividade do músico.

Com o objetivo de ressaltar o trabalho da Oficina Trompetando, cabe aqui descrever um breve histórico do grupo:

Sendo um dos conjuntos de música de câmara da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a Oficina Trompetando foi criada em 1993 junto ao Projeto Unibanda (Nidic).

Tendo como coordenador o professor de trompete dessa instituição, Sr. Clóvis Antonio Beltrami, a Oficina Trompetando tem por objetivo utilizar nas obras musicais o conhecimento adquirido pelos alunos em aula, voltando-se principalmente para o desenvolvimento da música de câmara para trompete. Desta forma, abordando e solucionando questões técnicas e interpretativas de diversos períodos musicais, desde o Renascimento ao séc. XXI.

A Oficina Trompetando desenvolve um trabalho de performance em grupo que prioriza a música brasileira para trompete e obras escritas para o próprio grupo, buscando um som camerístico que possua homogeneidade de timbre, frases, dinâmicas e articulações claras, visando à unidade e uniformidade da música e dos intérpretes. Paralelo a isso, desenvolve um trabalho didático em escolas, igrejas, teatros e universidades enfatizando o aspecto social. O projeto é aberto à participação da comunidade universitária e aos interessados da região de Campinas.

A importância de valorizar a música brasileira levou a Oficina a gravar seu 1º CD, Sol e Pedra, com apoio da universidade Federal de São Carlos, Colégio Dom Barreto de Campinas (rede particular) e Unicamp.

CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DA POSTURA CORRETA E EXERCÍCIOS RESPIRATÓRIOS.

1.1 POSTURA.

Referencial Teórico

De uma maneira geral, os estudos referentes ao posicionamento correto da postura têm como objetivo o alinhamento da coluna vertebral. Fez-se um estudo sobre o alinhamento da postura com a sustentação do corpo de acordo com a estática e a dinâmica, sendo considerado o aspecto de integração corporal, que possibilita um movimento corpóreo com o mínimo de energia, tornando as habilidades satisfatórias para todo o segmento de trabalho. Segundo VERDERI (2005, p. 47), Postura é uma maneira particular de sustentação do corpo, do ponto de vista estático e dinâmico. A coluna sofre pressão considerável quando você permanece em posição inadequada por um período prolongado, o que promove músculos tensos, dolorosos e, conseqüentemente, ligamentos dolorosos. Há, também, o papel que a própria vida desempenha em nossas alterações emocionais que, na maioria dos casos, causam tensões musculares que promovem o desequilíbrio das cadeias musculares, alterando atitudes e posicionamentos no decorrer das atividades.

Para evitar esses processos, o autor sugere que se adote uma postura, para realizar as atividades, que minimize a pressão sobre os discos intervertebrais, a fim de que estes não permaneçam muito tempo na mesma posição, permitindo certo relaxamento muscular pela alternância de ações musculares e, acima de tudo, administrar melhor as tensões emocionais.

John Henes¹ comenta que os erros de postura do trompetista em uma situação de nervosismo são: encurvar a espinha, encolher e tencionar os ombros, colocar os cotovelos juntos às costelas, posicionar o pescoço para trás e sentar muito na ponta da cadeira (quando tocando sentado). Todos esses fatores dificultam a respiração, bloqueando a garganta e o tórax superior.

¹ Este referencial teórico foi extraído da palestra “Alexander Technique”, ministrada por John Renes na *Monette Internacional Brass Clinic*, 22/06/1999.

Procedimento Prático: O Trabalho da Postura em Grupo

Quando o trompetista está em posição ereta, o seu esqueleto é projetado para estar alinhado e equilibrado com a gravidade da Terra. O tórax é suportado pela espinha dorsal e pélvis e seu peso distribuído igualmente pelas juntas do fêmur, joelhos, tornozelos e pés.

Os músculos do corpo humano, em especial os do sistema respiratório, precisam estar livres para agir. Devem-se criar necessidades de permanência em uma posição ereta, flexível e confortável, obtendo um alinhamento equilibrado, não distorcido, sem stress. Sendo assim, as habilidades do trompetista nas performances serão satisfatórias.

Deve-se levar em consideração que o conceito de integração corporal refere-se ao melhor funcionamento do corpo, que possibilita um ótimo rendimento com um mínimo de energia.

Exercício I – Postura em pé

Todos ficam em pé, com os pés alinhados com os quadris. Apertar as solas dos pés contra o chão, atribuindo peso igual nos calcanhares, nos dedos maiores e menores, e flexionando os joelhos.

Endurecer levemente os músculos das nádegas para ajudar a suportar a parte de baixo das suas costas. A pélvis deverá estar numa inclinação neutra; nem muito para frente, nem muito para trás.

Deixar a cabeça em uma posição neutra, com o queixo paralelo ao chão e os olhos focando para frente.

Todos deverão esticar os braços, ao máximo, para cima, como se estivessem pegando um objeto fora do alcance, permanecendo de oito a dez segundos nesta posição. Isto fará com que se alonguem da cintura até a cabeça, esticando toda a sua coluna em sua força máxima. Sentir o espaço que esse exercício cria no corpo.

Exercício II – Postura sentado

Todos se posicionam para tocar trompete sem que haja ajuste para posições em que o trompete obrigue a fazer esforços desnecessários. Permanecer com o corpo alinhado perpendicularmente ao solo, sem encurvar a espinha, as pernas e os pés paralelos e alinhados com os quadris. Manter a cabeça com o pescoço o mais alinhado possível, o queixo paralelo ao chão e os olhos focando para frente. Os cotovelos devem ser mantidos

longe das costelas, “abrindo” o tórax, além de, obviamente, manter o corpo o mais relaxado possível.

Exemplos Fotográficos das Posturas Corretas para a Execução do Trompete



Fotografia 1: Performance em pé: coluna ereta; joelhos flexionados; pés alinhados. Lateral direita.



Fotografia 2: Performance em pé. Lateral esquerda.



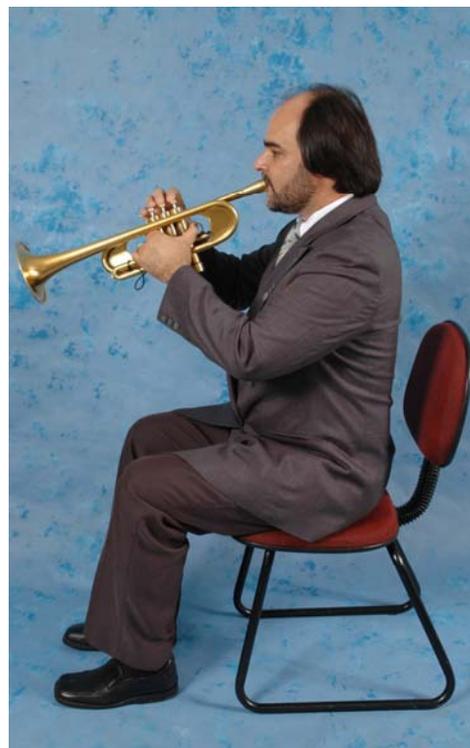
Fotografia 3: Performance em pé, vista diagonal.



Fotografia 4: Performance em pé, vista frontal.



Fotografia 5: Performance sentado, lado direito.



Fotografia 6: Performance sentado, lado esquerdo.



Fotografia 7: Performance sentado com os pés e pernas de acordo com a largura do quadril, vista frontal.



Fotografia 8: Posição de como segurar o trompete com a mão esquerda.



Fotografia 9: Posição da mão direita e dos dedos curvados para a digitação, com suas pontas nos botões das válvulas.



Fotografia 10: Posição da mão direita e dos dedos para a digitação. Ângulo ampliado.



Fotografia 11: Posição das mãos e dedos. Ângulo ampliado.



Fotografia 12: Postura recomendada para manutenção da coluna ereta com o uso de um pano dobrado entre as costas e o encosto da cadeira.



Fotografia 13: O Posicionamento dos pés (paralelos) e joelhos (paralelos) deve obedecer à largura do quadril.



Fotografia 14: Posicionamento dos pés paralelos.



Fotografia 15: Posicionamento dos pés paralelos, vista frontal.

Exemplos Fotográficos das Posturas Incorretas para a Execução do Trompete



Fotografia 16: Postura do pé direito um pouco a frente; ombros, braços e cotovelos erguidos.



Fotografia 17: Postura dos pés desalinhados; corpo apoiado somente no lado direito.



Fotografia 18: Pescoço levantado; cotovelos e braços abertos; pés desalinhados.



Fotografia 19: Pernas e pés abertos; Costas projetadas para trás, não eretas.



Fotografia 20: Pés desalinhados; Pescoço projetado para o lado esquerdo.



Fotografia 21: Pés desalinhados; costas demasiadamente curvadas para trás.



Fotografia 22: Pés desalinhados; Pescoço projetado para o lado direito.



Fotografia 23: Pé direito a frente do esquerdo, abertura entre os pés com espaçamento maior que o quadril; costas projetadas para trás.



Fotografia 24: Pés e pernas desalinhados; Braços pouco abertos; Pescoço e cabeça projetados para frente.



Fotografia 25: Joelhos e pernas desalinhados; Pé direito um pouco para frente; trompete inclinado para baixo.



Fotografia 26: Pernas e joelhos desalinhados; costas projetadas para trás, usando o encosto da cadeira como um apoio.



Fotografia 27: Pés desalinhados; Calcanhar direito fora do chão; braços e cotovelos inclinados para cima.



Fotografia 28: Joelhos e pernas com abertura maior que a do quadril.



Fotografia 29: Distância entre os pés maior que o quadril; pés desalinhados.



Fotografia 30: Distância entre os pés maior que o quadril; pés desalinhados, pé esquerdo projetado para frente.



Fotografia 31: Mão esquerda segurando firmemente o trompete, encostando a palma da mão na caixa dos pistões; dedos da mão direita desalinhados, as pontas dos dedos passam sobre as válvulas, dedo mínimo pressionando o anel do trompete.



Fotografia 32: Mão esquerda segurando firmemente o trompete, encostando a palma da mão na caixa dos pistões; as pontas dos dedos passam sobre as válvulas e encostam-se à campana, dedo mínimo pressionando o anel do trompete.



Fotografia 33: Pés desalinhados e com abertura maior que o quadril, vista frontal.



Fotografia 34: Pés desalinhados e com abertura maior que o quadril.

Obs.: Todas as fotografias foram feitas no Estúdio Máster Vídeo Produções, pelo fotógrafo Enio de Paula, no dia 28/05/2008. Campinas-SP. As fotografias foram elaboradas a partir de exemplos fotográficos dos livros MONETTE (2002), BAILEY (1992) e BUSH (1962).

1.2 O SISTEMA RESPIRATÓRIO E SEU FUNCIONAMENTO.

A respiração é uma atividade essencial ao ser humano, é um ato que se desenvolve continuamente e involuntariamente. As células do organismo são abastecidas de oxigênio e eliminam o gás carbônico resultante do metabolismo celular. O sistema respiratório conta com um conjunto de estruturas que filtram e conduzem o ar até os pulmões. Além das trocas gasosas, esse sistema possibilita a produção de sons quando o ar é expirado passando pelas cordas vocais, localizadas na laringe.

Referencial Teórico

De acordo com o *Atlas do Corpo Humano* (2006, pp. 26 – 31), o ato de respirar envolve dois movimentos alternados (inspiração e expiração), que levam o ar do meio ambiente para dentro dos pulmões e vice-versa, de maneira involuntária e ininterrupta. O sistema respiratório é formado pelas cavidades nasal e oral, pelas vias de passagem (faringe, laringe e traquéia) e os pulmões. O diafragma e outros músculos proporcionam os

movimentos de contração e relaxamento obedecendo a impulsos nervosos emitidos pelo sistema nervoso central.

Quando uma pessoa fala, o ar que sai dos pulmões faz com que as pregas vocais vibrem, produzindo sons. As pregas vocais formam uma abertura (glote) como um V, por onde o ar passa silenciosamente durante a respiração (ver ilustração 1, à esquerda). Os sons são gerados quando os músculos aproximam as cordas durante a expiração (ver ilustração 1, à direita). As variações do som dependem da tensão das cordas durante seu fechamento e da posição da língua, do palato e dos lábios.

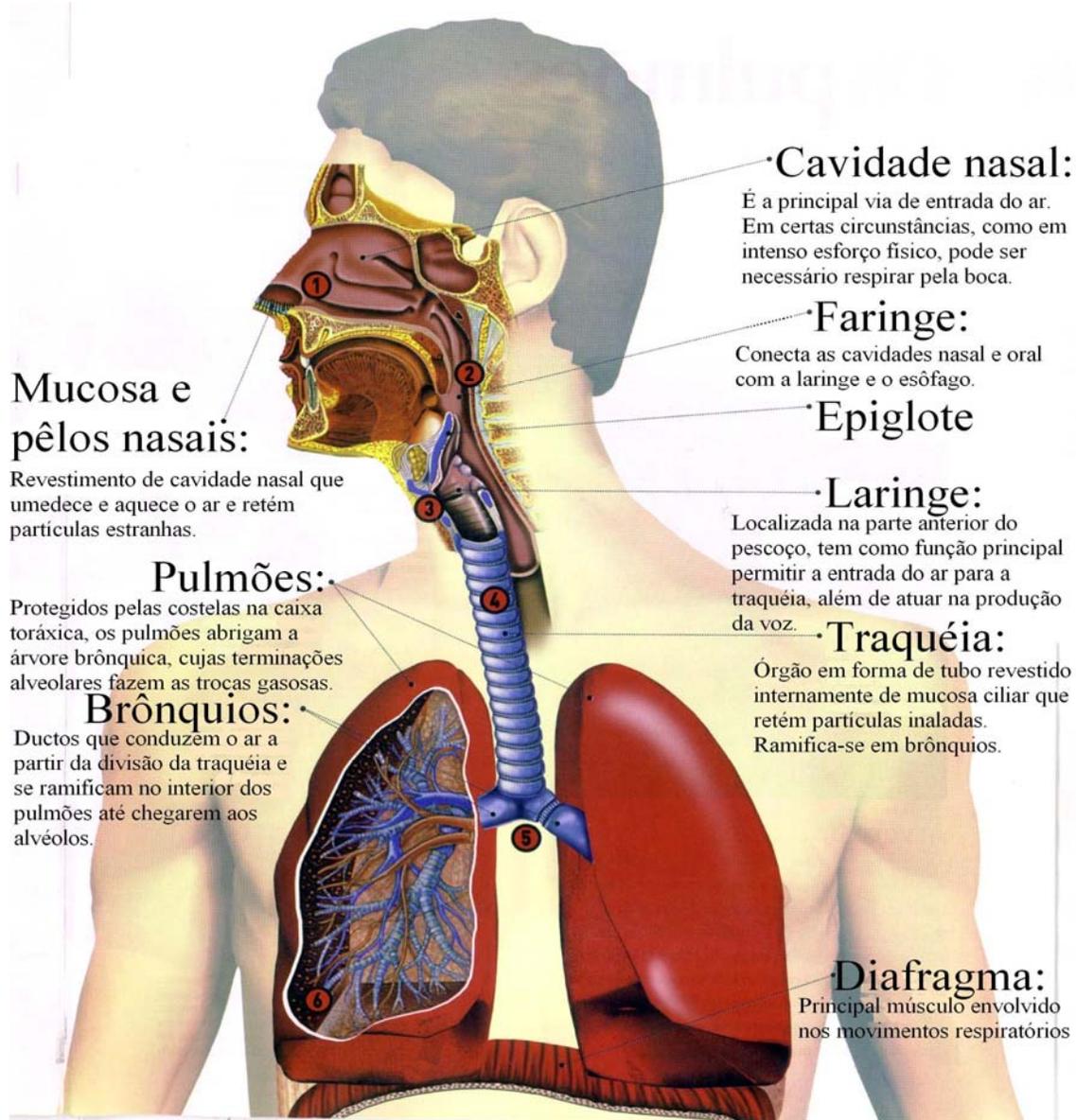
Ilustração 1: A Produção da Voz.



Ao entrar no corpo, ar segue o seguinte percurso (ver ilustração 2): 1 – Durante a inspiração, o ar entra pela cavidade nasal, onde pêlos filtram as impurezas. A boca também serve para a entrada do ar; 2 – Em seguida, o ar chega à faringe, onde as tonsilas capturam e destroem microrganismos invasores; 3 – Na laringe, localiza-se a epiglote, cartilagem que impede a entrada de alimentos ou líquidos no trato respiratório durante a deglutição; 4 – A seguir, o ar passa pela traquéia, um ducto com cerca de 12 cm de comprimento no adulto. É coberta de cílios e muco que barram partículas que possam causar dano aos pulmões,

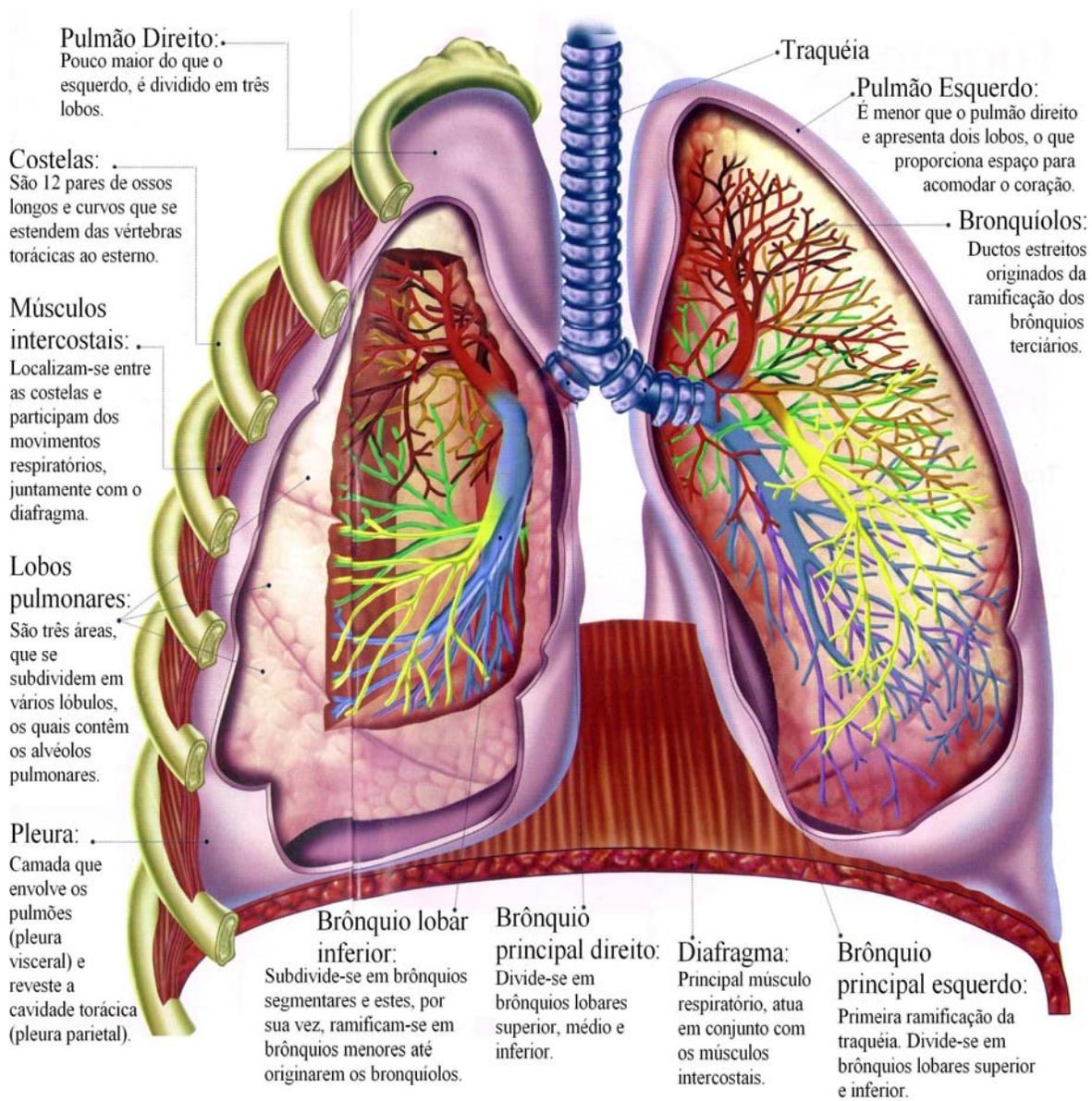
conduzindo-as para cima, para que sejam expulsas em forma de tosse ou espirro; 5 – A traquéia se divide em dois canais denominados brônquios, que levam o ar para os pulmões esquerdo e direito. No interior dos pulmões, os brônquios se ramificam em ductos cada vez mais estreitos até chegarem aos bronquíolos. Estes, por sua vez, desembocam nos sacos alveolares. 6 – Dentro dos sacos alveolares, o ar chega aos diminutos alvéolos, onde ocorrem as trocas gasosas: o sangue é oxigenado e o gás carbônico é absorvido para ser eliminado com a expiração.

Ilustração 2: O Percurso do Ar.



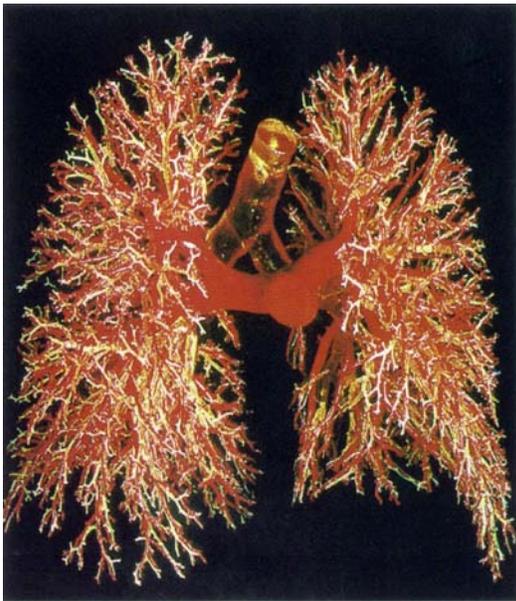
Os pulmões estão localizados na cavidade torácica, entre as costelas, são órgãos pares de tecido esponjoso revestido por uma membrana serosa denominada pleura. O pulmão esquerdo é um pouco menor do que o direito, o que permite acomodar o coração. Há diferenças também nas divisões internas, chamadas lobos. O esquerdo tem dois lobos e o direito, três. Formados por tecidos de grande elasticidade, os pulmões expandem-se para receber o ar e contraem-se para expeli-lo. Nesse movimento, eles contam com a ajuda dos músculos intercostais e do diafragma (ver ilustração 3).

Ilustração 3: Os Pulmões.



A ilustração 4 mostra a árvore brônquica – a estrutura do interior dos pulmões. Da traquéia partem ramificações cada vez menores até chegarem aos bronquíolos e aos alvéolos pulmonares, estruturas microscópicas onde ocorrem as trocas gasosas. A árvore brônquica é amplamente irrigada pela corrente sanguínea e protegida por glóbulos brancos, encarregados de eliminar eventuais agentes nocivos que tenham escapado aos filtros existentes nas vias de passagem do ar.

Ilustração 4: Árvore Brônquica.

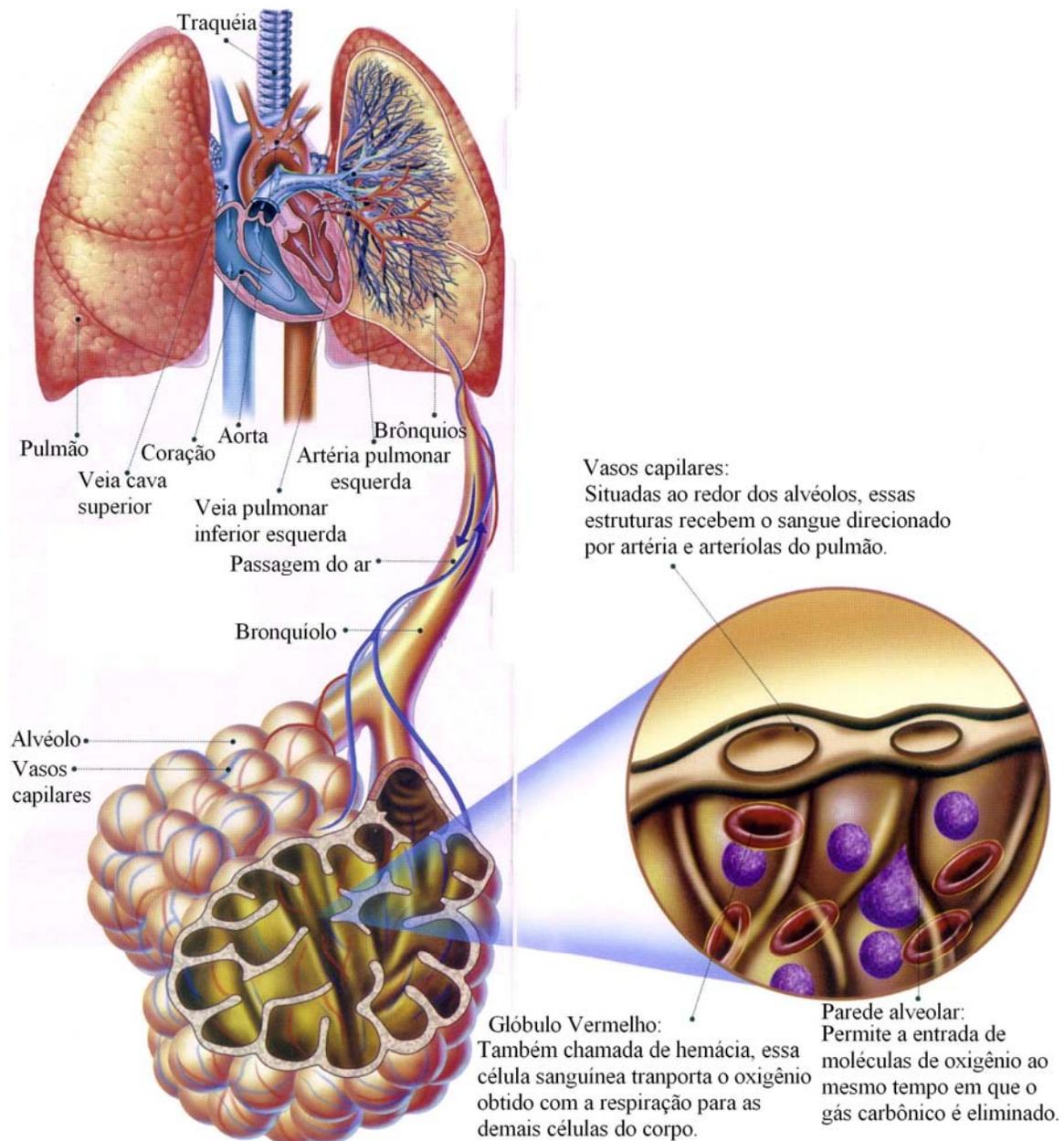


O sistema respiratório proporciona ao organismo os meios para a troca gasosa entre o ambiente externo e o interno, levando oxigênio até a corrente sanguínea, que se encarrega de transportá-lo para as células do corpo. Ao mesmo tempo, possibilita a eliminação do gás carbônico resultante do metabolismo celular, que de outra forma se acumula no sangue, prejudicando o funcionamento do organismo.

No processo de trocas gasosas, o oxigênio passa para a corrente sanguínea e o gás carbônico presente no sangue chega aos pulmões para ser eliminado. O oxigênio é fundamental para que as células aproveitem substâncias nutritivas e gerem energia para que todos os órgãos trabalhem corretamente. Sem oxigênio, pode ocorrer a morte de um indivíduo em poucos minutos. O gás carbônico é uma substância tóxica, resultante do metabolismo celular, que deve ser eliminado rapidamente. As trocas gasosas ocorrem mais de 20 mil vezes por dia dentro dos alvéolos. Há cerca de 350 milhões dessas minúsculas

estruturas nos pulmões. Seu interior é lubrificado por um líquido muito fluido, que permite o livre movimento das moléculas de oxigênio e gás carbônico. As paredes dos alvéolos e dos capilares (vasos em que o sangue circula) estão separadas por membranas extremamente finas, que permitem a rápida passagem das moléculas gasosas de um meio para o outro (ver ilustração 5, que mostra a estrutura dos sacos alveolares, onde o oxigênio passa dos alvéolos para os vasos sanguíneos e o gás carbônico faz o caminho inverso).

Ilustração 5: Trocas Gasosas e Alvéolos.

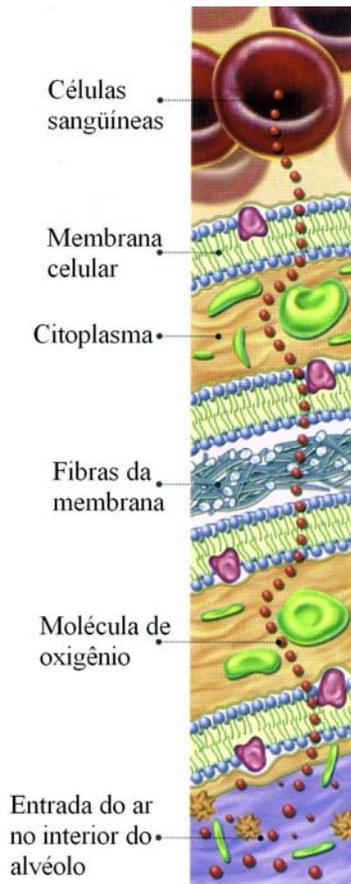


A ventilação pulmonar é o ato mecânico que permite a entrada e a saída de ar nos pulmões, isto é, o contínuo movimento de inspirar (inalar ao ar) e expirar (exalar). O ar entra nos pulmões quando o diafragma se contrai e os músculos intercostais, simultaneamente, elevam as costelas, expandindo a caixa torácica. Na expiração, os músculos relaxam e a caixa torácica retorna ao tamanho normal.

O volume e a capacidade respiratória variam de pessoa para pessoa e dependem de vários fatores, como a idade, as condições físicas e o tipo de atividade desenvolvida. Uma pessoa adulta, em repouso, respira em média 15 vezes por minuto. Em cada respiração, são inalados cerca de 500 mililitros de ar.

Ao chegar ao alvéolo, o oxigênio entra em contato com o fluido secretado pelas membranas alveolares. Depois, ele atravessa as membranas do alvéolo e em seguida as do vaso capilar até chegar à corrente sanguínea. No sangue, o oxigênio se liga a uma hemácia (glóbulo vermelho), que se encarrega de transportá-lo até as células (ver ilustração 6).

Ilustração 6: Absorção de Oxigênio.



Para CAMPIGNION (1998, p. 29) a respiração e a estática estão inegavelmente ligadas entre si. O diafragma, que é um músculo delgado e achatado em formato de cúpula côncava com centro fibroso e partes periféricas musculares, com função de separar a cavidade torácica da cavidade abdominal, depende da estática para agir também no empilhamento vertebral correto. O modo respiratório varia segundo as necessidades do organismo e há diversas modalidades de respirações naturais (ventilação para a oxigenação dos tecidos), que precisam ser diferenciadas das respirações forçadas e das respirações reeducadas. A respiração depende da estática da coluna vertebral, pois quando a coluna vertebral está alinhada ocorre um ótimo aproveitamento do sistema respiratório tanto na posição em pé ou sentado.

Segundo BURBA (1996, pp. 4, 5, 6), para a execução do trompete a respiração acontece de uma forma diferente do que a utilizada no cotidiano. O sistema respiratório possui duas etapas, inspiração e expiração.

A inspiração é a ação de encher os pulmões de ar, o principal músculo responsável por essa tarefa é o diafragma, que se posiciona horizontalmente logo abaixo dos pulmões, dividindo o tórax do abdômen, com forma de cúpula. Quando o diafragma se contrai para baixo, ele alonga os pulmões possibilitando, através da diferença da pressão interna, a entrada do ar. Com esse procedimento consegue-se utilizar de 60% a 70% da capacidade do pulmão de armazenamento, o que é suficiente para as atividades normais, mas para a execução do trompete muitas vezes necessita-se da utilização da capacidade total do pulmão, que pode ser alcançada através da contração dos músculos intercostais, que afastam as costelas aumentando assim a cavidade torácica, e do alongamento das costas. Ressalta também que os músculos abdominais devem estar relaxados durante a inspiração, facilitando a atuação do diafragma.

A expiração normal é um processo passivo. O diafragma ao relaxar-se, volta à sua posição original expulsando o ar dos pulmões. Embora esse seja o processo natural de expiração, ele não é viável para a execução do trompete, devido à coluna de ar resultante ter pouca pressão e não ser constante. Por isso, necessita-se de uma expiração ativa que possibilite um aumento da pressão do ar e mantê-la constante durante toda a expiração. Para aumentar a pressão, utiliza-se o apoio dos músculos abdominais, que através da sua

contração servem de apoio ao trabalho do diafragma, tal apoio deve ser aumentado proporcionalmente à diminuição do ar durante a expiração.

SANTOS (1984, p. 16) comenta que a respiração é utilizada na execução do trompete, assim como o arco é utilizado no violino. Pois ambos produzem o som colocando os lábios ou cordas em vibração. A fricção do arco bem controlado contra as cordas estabelece o tipo de vibração que o violino deseja. A corrente de ar determina o volume do som do trompete. Um movimento firme do arco, produz conseqüentemente um som firme, um som forte requer movimentos mais enérgicos e mais rápidos; os sons curtos requerem movimentos curtos do arco. A corrente de ar é estabelecida em uma longa corrente contínua que se fricciona nos lábios em ângulos retos. Um som firme no trompete requer uma coluna de ar conseqüentemente firme; um som forte exige uma corrente de ar maior com um movimento mais rápido.

Os sons curtos exigem que a corrente de ar seja cortada em segmentos curtos da língua. Aumentando-se a velocidade do ar, o som será mais forte e vice-versa. O trompetista que não respira bem está sempre sujeito a ter problemas sérios, como por exemplo:

- a – intranqüilidade, tensão demasiada;
- b – pouca extensão;
- c – cansaço precoce, falta de resistência;
- d – som aéreo ou cheio de vento na campana, sem centro;
- e – embriagues pelo oxigênio.

Segundo o autor, a respiração não deve ser praticada como um castigo, com exercícios exaustivos. O praticante deve saber logo que a respiração é vida, é natural e indispensável; ela é uma função quase inconsciente do nosso corpo. Quanto a sua aplicação no modo de tocar trompete, o trompetista deve estar consciente, para usar bem o seu ar.

Procedimento Prático: Noções Básicas do Sistema Respiratório e o Trabalho da Respiração em Grupo

Os procedimentos para uma boa respiração estarão primeiramente focados em uma postura ereta e no processo de inspirar o ar confortavelmente, procurando ter uma

respiração ampla, lenta, com o corpo relaxado, observando a postura do tórax para frente. Ao juntar os três estágios da respiração (baixa, média e alta) obtém-se a respiração completa com a máxima capacidade de ar no corpo, obviamente sem sufocar, que é a ideal para tocar trompete.

A respiração alta é considerada como “respiração clavicular”, que eleva as costelas, tendo a elevação dos ombros, das clavículas, o que contrai, simultaneamente, o abdômen, o qual empurra o seu conteúdo para o diafragma, o qual, por sua vez, se eleva. Nessa respiração há pouco armazenamento de ar nos pulmões, por volta de 15% da capacidade dos pulmões. Essa respiração é, provavelmente, a pior forma de respirar, pois exige um maior gasto de energia com um menor aproveitamento do ar, causando a tensão dos músculos da região do pescoço e ombros, além da impressão de susto ou angústia.

A respiração média é tida como a “respiração intercostal” e causa menos problemas que a respiração alta. Nessa respiração, o diafragma sobe, o abdômen se contrai, a costelas elevam-se um pouco e a caixa torácica dilata-se parcialmente. Os pulmões utilizam de 20% a 30% de sua capacidade de armazenamento de ar, esta respiração é um pouco mais relaxada que a alta, sendo uma respiração comum entre o ser humano.

A respiração baixa é conhecida como “respiração abdominal” ou “respiração profunda” ou “respiração pelo diafragma”, etc. Essa respiração é feita de uma forma mais relaxada e com isso possui um sistema melhor do que qualquer dos dois precedentes, pois causa menos tensão, o que possibilita o diafragma abaixar-se, com isso os pulmões têm uma expansão maior, tendo uma capacidade de armazenamento de ar de 60% a 70%, proporciona um trabalho mais efetivo dos pulmões do que nas respirações já mencionadas e, conseqüentemente, inala-se maior quantidade de ar.

Pode-se considerar que o diafragma é o músculo divisor entre a caixa torácica e os músculos e órgãos abdominais. Quando está sem movimento, o diafragma apresenta uma superfície côncava para o abdômen; quando em estado de funcionamento, a protuberância desce e o diafragma faz pressão sobre os órgãos abdominais, impelindo o abdômen para fora.

Em resumo: a respiração alta enche somente a parte superior dos pulmões; a respiração média enche apenas a parte média e uma porção da parte superior; a respiração

baixa enche somente a região inferior e média. É importante ressaltar que para tocar trompete precisamos evidenciar que qualquer método que encha inteiramente o espaço pulmonar tem que ser preferido a aqueles que encham apenas partes. Qualquer método que encha completamente o espaço pulmonar será de grande valor para o trompetista e para o ser humano em geral, porque lhe permitirá absorver e armazenar oxigênio em maior quantidade pela corrente sanguínea, que é um fator chave para a resistência. Esse método, chamado de respiração completa, é considerado como o sistema de respiração ideal.

A respiração completa contém a respiração alta, média e baixa de uma forma sem divisões que propõe um menor dispêndio de energia. Uma das características mais importantes desse método de respirar é que os músculos respiratórios entram por completo em trabalho, ao passo que, nas outras formas de respirar, se utiliza apenas uma parte desses músculos. Na respiração completa, entre outros músculos, aqueles que mantêm as costelas trabalham ativamente, o que aumenta o espaço o qual os músculos podem dilatar-se, e também oferece um ponto de apoio adequado aos órgãos, quando deles têm necessidade, empregando a natureza, neste processo, o princípio da alavanca. Certos músculos mantêm as costelas inferiores firmemente em posição, ao passo que outros as encurvam para fora.

Neste método, o diafragma está sob direção perfeita, sendo capaz de executar devidamente as suas funções e prestar o máximo serviço. As costelas inferiores estão dirigidas pelo diafragma, que as puxa levemente para baixo, ao passo que outros músculos as mantêm para fora, resultando desta ação combinada o aumento máximo da cavidade do peito. Além disso, as costelas superiores também são levantadas e impelidas para fora pelos músculos intercostais, o que eleva a capacidade da parte superior do peito ao seu maior grau de extensão.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Este exercício é realizado com o corpo na posição em pé e parado, estando alinhado e em boa postura. Cada integrante faz uma grande inspiração, de modo que cada um se sinta cheio de ar e confortável. Esta forma de inspirar o ar de maneira relaxada, sem tencionar, é feita sem que se tente sobrecarregar os pulmões, não forçando mais a entrada

de ar quando eles estiverem cheios. É importante notar que o ar vai somente para os pulmões. O diafragma está abaixado e o tórax está cheio e elevado, isto faz com que os ombros não se elevem.

Agora todos deixam que o ar saia lentamente e sem esforço, com o apoio dos músculos abdominais, porém sem deixar com que o tórax se abaixe. Encher completamente os pulmões outra vez.

Fazer esse exercício entre cinco e dez vezes seguidas e atentar para quatro requisitos: 1 – enchimento confortável dos pulmões, sem forçar; 2 – movimento para baixo que o diafragma faz na inspiração; 3 – exalação do ar com o apoio dos músculos abdominais; 4 – elevação do tórax durante todo o exercício.

Exercício II

Neste exercício utiliza-se uma folha de papel para auxiliar no controle da respiração. Cada integrante deve, primeiramente, amassar um pouco a folha para que não fique lisa e escorregue com facilidade.

Colocar a folha na parede, na altura da boca; começar a assoprar bem no meio da folha, ainda segurando a folha com a mão. Todos retiram as mãos das folhas e tentam mantê-las imóveis pelo maior tempo possível soprando com velocidade do ar constante.

Pode-se fazer este exercício com folhas de diferentes tamanhos a diversas distâncias, pensando que cada tamanho e distância equivalem a uma altura e dinâmica específica da execução musical, como exemplo: uma folha pequena a uma curta distância equivale a uma nota aguda em piano; uma folha grande a uma grande distância equivale a uma nota grave em forte.

Exercício III

Os integrantes do grupo sentam-se em suas cadeiras olhando para frente, cada um com seus pés firmemente plantados no chão, com seus joelhos acima dos tornozelos e na frente dos quadris (as pernas devem formar um ângulo reto), as mãos pousadas sobre os joelhos com as palmas viradas para cima e seus cotovelos relaxados.

O integrante pressiona o corpo contra os ossos da bacia nos quais estão sentados e começam a levantar as costas através de suas espinhas, fazendo todo o caminho até o topo

da cabeça. Todos ficam assim por alguns momentos, fecham os olhos e respiram profundamente (pelo nariz) concentrando-se na posição corporal.

Os músculos abdominais ficam relaxados. A caminho da próxima inalação, todos imaginam o ar descendo para o abdômen sentindo-a expandir-se com esse ar.

Exercício IV

Este exercício trabalha com os movimentos do diafragma. Os integrantes enchem os pulmões de ar e seguram a respiração – não expiram, nem inspiram; então, similarmente, contraem o peito e expandem o estômago, em movimentos seqüenciais. Depois, expandem o peito e contraem o estômago para dentro; todos repetem esses movimentos alternativos, tanto quanto conseguirem, sem inspirar ou expirar.

Repetir esse exercício inteiro entre cinco ou seis vezes, não tão rápido quanto possível, sem desconforto. Quando os movimentos alternados do estômago e do peito são executados, será possível distinguir um movimento e mesmo um som de gargarejo em algum lugar entre as costelas e o umbigo. Alguma coisa está mudando de posição e pressionando alternadamente para cima, na direção da cabeça, e para baixo, na direção dos pés, este é o movimento do diafragma.

CAPÍTULO 2 – AQUECIMENTOS EM GRUPO.

2.1 PRÁTICA DA VIBRAÇÃO LABIAL (“BUZZING”), SEM E COM O USO DO BOCAL.

Referencial Teórico

Segundo BUSH (1962, p. 38), a função primária de vibração dos lábios (buzzing) é desenvolver os músculos dos cantos da boca e ajustar os lábios para uma vibração desejável. O procedimento correto para a vibração dos lábios é ficar em frente a um espelho e visualmente estar certo de que os lábios não poderão ficar estirados, enrugados (projetados) ou mudando de posições. O período de vibração dos lábios deve ser acompanhado com os exercícios respiratórios. Primeiro, vibrar tons longos em uma dinâmica de volume confortável, começando com o Do grave e prosseguindo diatonicamente para o Do pedal. Sustentar cada nota por um período longo, mantendo o som sempre em volume constante. Isto é atingido somente pela prática diária consistente. Iniciar novamente no dó grave e prossiga diatonicamente até uma região aguda que seja confortável. Não forçar ou tencionar, isso prejudica a vibração labial, após tons longos, praticar a vibração labial em escalas e intervalos ligados. O autor recomenda praticar o buzzing ao máximo dez minutos a cada dia.

O *Guia de Roy Poper para os métodos de instrumentos de metais de James Stamp* (1995, pp. 5 e 6) relata que James Stamp acreditava no processo de vibração labial (buzzing) tanto com os lábios quanto com o bocal, ele tinha esse processo como uma obrigação diária e era a sua primeira atividade nas suas rotinas de aquecimento, desenvolvendo isso de uma forma lenta, completa e específica. Stamp orientava os seus alunos que a vibração labial permitia conseguir uma vibração compacta, ou seja, “próxima” não “fechada” ou “apertada”. Ele sentia que ao se executar corretamente o buzzing o trompetista obtém uma maior extensão de cor do seu espectro sonoro. Ele aconselhava os seus alunos a praticarem regularmente escalas em buzzing, enquanto ele as tocava ao piano, em todas as lições. Stamp concluiu que a prática da vibração labial feita corretamente, o som se torna mais consistente e colorido, os lábios ficam mais flexíveis, aquecem mais

rápido e se tornam mais consistentes dia após dia. Segundo o mesmo guia, a maneira correta de estudar com o bocal é: 1 - manter os cantos dos lábios juntos; 2 - relaxar o centro dos lábios enquanto faz a vibração labial com o bocal, pretende-se menos tensão ao vibrar no bocal que nos lábios; 3 – começar o som sem o uso da língua; 4 - juntar os lábios para subir: não estica-los, nem sorrir. Isto é muito importante; 5 – por vezes, um leve franzir dos lábios pode ajudar; 6 – manter-se relaxado o mais possível na execução dos exercícios; 7 – o lábio tem que seguir o ar e não conduzi-lo.

Segundo THOMPSON (2001, p. 3), a prática da vibração dos lábios no bocal traz vários benefícios, pois o bocal apresenta uma menor resistência que o instrumento, fazendo com que o instrumentista se acostume a utilizar mais ar. Essa coluna de ar mais cheia fará com que os lábios fiquem relaxados e vibrem mais livremente, produzindo um som com mais ressonância. Esta prática ajuda no desenvolvimento de um posicionamento mais eficiente e consistente do bocal nos lábios, para um melhor posicionamento da embocadura. Outro aspecto a salientar é que a vibração com o bocal desenvolve um maior refinamento auditivo e físico, fazendo com que o trompetista concentre-se mais no processo de entonação das notas. O autor recomenda o uso do aparelho chamado “B.E.R.P.” (Buzz Extension Resistance Piece) fixado entre o bocal e o trompete. “B.E.R.P.” é um aparelho feito para todos os instrumentos de metais com uso de bocais, possibilita uma afinação mais precisa, pois aproveita e coordena juntamente a vibração labial com a digitação no trompete, tendo os mesmos efeitos da técnica do trompete com as mesmas características de execução, porém com uma sonoridade moderada.

Procedimento Prático: A Vibração Labial (Buzzing) e sua Importância para o Aquecimento e como desenvolvê-la em Grupo.

A importância da vibração dos lábios por alguns minutos tem o caráter de um pré-aquecimento, a sua prática tem por finalidade desenvolver os músculos da embocadura e a entonação para o trompete. Cabe aqui lembrar que o instrumentista não deve tentar tocar no instrumento com o mesmo processo do buzzing (vibração labial), pois essa vibração é demasiada, com excesso de intensidade, obtendo uma coluna de ar com muita velocidade não sendo necessária para a execução do trompete.

a) Exercícios em Grupo, sem o Bocal.

Recomenda-se que o grupo, inicialmente, faça o buzzing somente com os lábios em uma postura ereta, alinhada e confortável, observando o processo de respiração cheia e relaxada.

Iniciar a vibração dos lábios sem o uso da língua, mantendo a postura da embocadura com os lábios alinhados, a língua na posição de “AH” nos graves, “EH” nos médios e “IH” nos agudos, a garganta aberta em todos os registros. O andamento deve ser moderado, mantendo sempre um mesmo ritmo, podendo ter o auxílio do metrônomo (de 80 a 100). Quando necessário utilizar o piano como referência para a altura das notas.

Exercício I

Um integrante do grupo é escolhido para conduzir o exercício. O integrante tocará no trompete a nota de afinação Sol (3) para todos ouvirem. Depois, ele faz a contagem dos tempos e inicia o exercício, individualmente, tocando a nota Sol (3) no trompete, logo em seguida, o grupo repete esse procedimento em vibração labial sem o bocal e sem a articulação da língua na primeira nota, nas notas seguintes utiliza-se a articulação “d”.

Após o grupo realizar o procedimento, o integrante faz o procedimento meio tom acima e o grupo repete novamente. O exercício é feito até a nota Do (4). Com o desenvolvimento desse processo, o grupo poderá tocar numa região mais aguda ou mais grave.

Exemplo 1: Exercício I, sem o Bocal.

Moderato
Notas de Afinação Contagem dos Tempos

8

15

22

Exercício II

Esse exercício é realizado sobre a escala diatônica. Deverá ser tocado sem ataque na primeira vez. A dinâmica é mezzo-piano. Manter uma coluna de ar constante, não deixando cair a afinação. Usar apenas a quantidade de tensão necessária para que as notas sejam tocadas, praticar no sentido de não forçar a produção sonora.

Na segunda vez, usar uma dinâmica mezzo-forte, sendo que o primeiro ataque de cada grupo de notas será sem a língua, para o restante do grupo de notas usar a língua para destacar o som, com a sílaba “dAH”.

Caso necessário precisar checar a entonação das notas, pedir para um dos integrantes do grupo tocar a nota no trompete, fazendo-a como nota de referência ao grupo.

Exemplo 2: Exercício II, sem o Bocal.

Moderato

mp

9

EXERCÍCIO III

Para a realização desse exercício, utiliza-se a seqüência em que um aluno toca as notas no trompete e o grupo faz a repetição das notas pela vibração labial. Esse exercício é baseado na série harmônica do trompete, é feito de forma ascendente e descendente, utilizando as parciais 2, 3 e 4 do trompete.

Exemplo 3: Exercício III, sem o Bocal.

Moderato.

var. a

var. b

9

var. c

var. d

17

23

- var. a** – notas ligadas
- var. b** – articulação tenuto
- var. c** – articulação staccato
- var. d** – articulação marcato

b) Exercícios em Grupo, com a Utilização do Bocal.

Levar o bocal aos lábios na posição da embocadura, evitar pressão demasiada nos lábios (superior e inferior). Segurar o bocal somente com os dois dedos. Apoiar o bocal nos lábios de forma confortável e firme. A vibração dos lábios com o bocal é feita com a coluna de ar não tão rápida, diferentemente do buzzing. Estudar em dinâmica mezzo-piano e mezzo-forte.

Para as notas graves, a abertura labial deverá ser maior dentro do bocal; para as notas médias, a abertura normal, equivalente a nota Sol da segunda linha da Clave de Sol; para as notas agudas, fechar mais os lábios e pensar na sílaba “IH”.

Não existe uma regra definitiva para o posicionamento do bocal nos lábios, pois existem diferenças de arcada dentária e lábios finos ou grossos de pessoa para pessoa. No entanto, recomenda-se colocar o bocal no centro da boca, para usar a mesma quantidade de pressão em ambos os lábios e lados da boca. O fundamental é que a borda interna do bocal fixe na carne branca e não na parte vermelha dos lábios, isso é possível até para as pessoas de lábios grossos, desde que tenham um bom controle sobre os músculos do anel labial.

Exercício I

Este exercício é realizado sobre arpejos de tons maiores. Na **var. a**, procurar manter uma vibração constante da coluna de ar, sem pausa entre as notas, iniciar o som com a vogal “AH” sem o uso da ponta da língua como se estivesse soprando. O mesmo procedimento deve ser feito na **var. b**, porém utilizando a sílaba “dAH” e uma leve separação entre as notas. Na **var. c**, procurar manter a afinação entre as notas, tendo um pequeno espaçamento entre elas pelo uso da sílaba “dOTH”, não podendo ter antecipação e manter a mesma pulsação rítmica. Na **var. d**, utiliza-se o mesmo procedimento da **var. b** com um decrescendo, fazendo parecer um som de campanas de sinos.

Observa-se que quando se realiza esse estudo ascendentemente, os lábios se contraem e se fecham um pouco, o suficiente para a produção sonora. Quando em movimento descendente, os lábios relaxam, fazendo a abertura labial ter um diâmetro maior para a passagem da coluna de ar. Conforme o desenvolvimento dos integrantes do grupo, o exercício de glissandos poderá ser feito de forma rápida e lenta, em vários níveis de dinâmica e fórmulas de compasso variadas.

Exemplo 6: Exercício II, com o Bocal.

The image displays seven staves of musical notation, each representing a different instrument or voice part. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a series of notes connected by wavy lines, indicating glissandos. The notes are placed on various lines and spaces of the staff, and the wavy lines show the continuous movement between them. The word "Glissando" is written above each wavy line. The exercises are arranged in a sequence that moves from a higher pitch in the first staff to a lower pitch in the seventh staff, demonstrating both ascending and descending glissandos.

Obs.: conforme o desenvolvimento dos integrantes do grupo, o exercício de glissandos poderá ser feito de forma rápida e lenta, em vários níveis de dinâmica e variadas fórmulas de compasso.

2.2 AQUECIMENTO UTILIZANDO O TROMPETE.

Referencial Teórico

BUSH (1962, p. 82) relata que a função geral do aquecimento é manter e melhorar todos os aspectos físicos e mentais do trompetista. O aquecimento deve incluir todas as fases da técnica do trompete. Ele é, também, um período de construção com intenção de melhorar a apresentação individual em todas as direções, especialmente a resistência e a afinação do grupo.

Segundo SIMÕES (1997, p. 35), a prática do aquecimento é de suma importância para o trompetista. Primeiramente, deve-se organizar um condicionamento mental através da concepção técnica e musical, que é tão importante quanto às horas de prática no instrumento: é o nosso comando agindo e dirigindo nossos conceitos e hábitos. Outro fator importante que é destacado pelo autor é que o tempo de vida musical do trompetista e do grupo depende, em parte, de um balanceamento entre os dias de estudos e os dias de folga, pois o esforço físico exigido nos instrumentos de metais deve ser compensado com descanso.

Procedimento Prático: O Trabalho de Aquecimento em Grupo

Os procedimentos corretos do aquecimento irão, naturalmente, ser diferentes de instrumentista para instrumentista, pois cada indivíduo possui habilidades próprias que devem ser melhoradas e trabalhadas, possibilitando uma melhor performance na apresentação musical.

Para iniciar o aquecimento, sugere-se um estudo focado na parte física do corpo humano, procurando enfatizar a importância da inspiração e expiração, da postura, do ritmo, da velocidade da coluna do ar para o processo de vibração do som e para obter uma qualidade sonora satisfatória.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I, Pré-Aquecimento

O intuito do Pré-Aquecimento é trabalhar as etapas da respiração e postura visando a uma sonoridade suave em uma dinâmica *ppppp*, em um andamento moderato.

Recomenda-se que se faça uma inspiração cheia e confortável. O início do som é feito com um sopro lento sem o uso da língua, com uma velocidade lenta da coluna de ar, de uma forma que o ar saia aquecido, devido a isso o som resultante é suave. Outra recomendação, observar o posicionamento da postura, que deve estar ereta e alinhada.

Exemplo 7: Exercício I, pré-aquecimento em grupo.

Moderato ♩ = 80

Inalar Inalar Inalar Inalar

pppppp

pppppp

pppppp

Exercício II, Aquecimento em Grupo.

Recomenda-se que se pratique o exercício como primeira vez na tonalidade de Do maior, em seguida se desenvolva uma sequência cromática descendente, indo para os tons de Si maior, Sib maior, Lá maior, Láb maior, Sol maior e Solb maior.

Exemplo 8: Exercício II, aquecimento em grupo.

mf

mf

mf

mf

13

Exercício III

A importância desse aquecimento é estabelecer um trabalho de uniformidade tendo como proposta a prática dos seguintes fundamentos: articulação, afinação, dinâmica, acentuação e equalização sonora.

Exemplo 9: Exercício III, estudo de articulação, dinâmica, acentuação, afinação e equalização sonora.

Moderato

8

8

f *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p*

15

mf

mf

mf

15

mf

21

fp fp *mf* *fz fz* *fz* *pp*
fp fp *mf* *fz fz* *fz* *pp*
fp fp *mf* *fz fz* *fz* *pp*
fp fp *mf* *fz fz* *fz* *pp*

29 (legato) (pouco \geq) (12/8 Jazz)

mf
mf
mf
mf

35

35

fz fz fz fz fz

42

42

pp f pp p mp mf f > p

pp f pp p mp mf f > p

pp f pp p mp mf f > p

42

pp f pp p mp mf f > p

OBS.: Antes de praticar este estágio do aquecimento, recomenda-se ler os seguintes tópicos desta dissertação: 2.3 Afinação; 2.4 Dinâmica; 3.1 Tenuto; 3.2 Staccato; 3.4 Staccatíssimo, Martelato e Marcato; 4.2 Equalização Sonora.

2.3 AFINAÇÃO.

Referencial Teórico

Segundo BAILEY (1992, pp. 2; 30), o trompete possui problemas inerentes de entonação. Se comparada à escala temperada, a série harmônica é desafinada. Entre as oito primeiras parciais, a fundamental, a segunda, a quarta e a oitava parciais são geralmente afinadas entre si. A terceira e a sexta parciais são ligeiramente mais altas, a quinta é um pouco mais baixa, e a sétima é muito baixa.

Outro fator observado pelo autor, é que estas mesmas tendências de entonação persistem com a utilização das válvulas (pistões), pois com a utilização delas são criadas séries harmônicas de outras notas, com as relações intervalares entre as notas da série permanecendo as mesmas. Para diminuir meio tom no registro do trompete, deve-se aumentar o seu comprimento em 6%. Assim, o trompete, que possui aproximadamente 100 polegadas², passa a ter aproximadamente 106 polegadas (trompete aberto mais o comprimento acrescentado pelo adição da segunda válvula). Para baixar mais meio tom da tonalidade do trompete que mede aproximadamente 106 polegadas, acrescenta-se mais 6% de comprimento com a utilização da primeira válvula (6% de 106 = 6,36). O trompete, agora, possui aproximadamente 112,36 polegadas no total, para baixar a tonalidade em mais meio tom, normalmente se utiliza a combinação da primeira e da segunda válvula. No entanto, 6% de 112,36 polegadas seriam 6,75 polegadas e, ao utilizarmos a segunda válvula, apenas 6 polegadas são acrescentadas ao tubo do instrumento, o que deixa o tubo 0,75 polegadas mais curto que o necessário, o que faz com essa combinação soe ligeiramente alta. Esta tendência se mantém ao longo da tabela

² Cada polegada corresponde a 2,54 centímetros.

Tabela 1: Referencial das medidas citadas.

Polegadas	Conversão	Centímetros
100	x 2,54	254
106	x 2,54	269,24
6,36	x 2,54	16,15
112,36	x 2,54	285,39
6,75	x 2,54	17,14
0,75	x 2,54	1,90

cromática de digitação, conforme diferentes comprimentos são adicionados ao tubo em novas combinações entre as válvulas, para a correção dos problemas de afinação, o autor recomenda o uso dos gatilhos de afinação das válvulas 1 e 3. Com a utilização da válvula 1, a afinação fica ligeiramente alta; com a combinação das válvulas 1 e 2, a afinação fica moderadamente alta; nas combinações 1, 3 e 1, 2, 3, a afinação fica muito alta; na combinação 2 e 3, a afinação fica baixa e não pode ser corrigida pelos gatilhos de correção da afinação; com a utilização da válvula 3, a afinação fica moderadamente baixa.

A temperatura é outro fator que afeta a entonação do trompete. O trompete soa mais baixo quando está frio, e mais alto quando está aquecido. O autor acredita que a razão para tal fato seja a variação na velocidade do fluxo de ar no interior do instrumento.

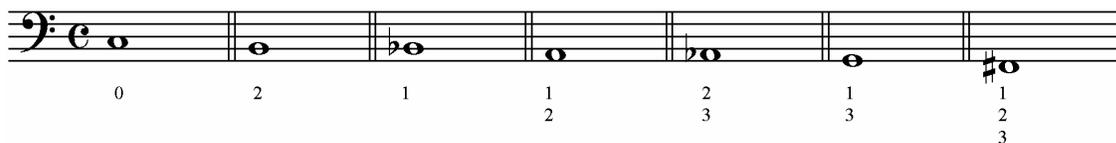
Exemplo 10: As séries harmônicas do trompete.

* A terceira e a sexta parciais são ligeiramente altas.

" A quinta parcial é um pouco baixa, a sétima parcial é muito baixa.

No exemplo acima não foram colocadas as notas fundamentais das séries harmônicas do trompete por serem consideradas notas pedais, ou seja, notas que estão abaixo da tessitura usual do trompete. No exemplo 11 são mostradas estas notas.

Exemplo 11: Notas fundamentais das séries harmônicas do trompete.



Obs.: A explanação feita pelo autor em relação ao Trompete possuir, aproximadamente, 100 polegadas é apenas para cálculo de afinação e aumento do tamanho do tubo. Pois, o Trompete em Sib possui comprimento teórico total de 1,475 metros; o Trompete em Dó possui 1,314 metros; o Trompete em Ré possui 1,171 metros; o Trompete em Mib possui 1,105 metros; o Trompete Piccolo em Sib ou em La possui aproximadamente 0,737 metros³.

O conceito de centro de afinação segundo *Monette Mouthpiece Manual and Users' Guide* (pp. 46, 52) refere-se à quantia de ressonância que o músico experimenta ao tocar. O centro de afinação subjetivo é a localização da afinação em qualquer nota a qualquer nível dinâmico onde o músico sente a resposta mais estável e focada. Embora esta localização seja normalmente a mais confortável ao músico, não lhe permitirá sempre produzir a melhor qualidade de som ou experimentar a melhor entonação. O centro de afinação objetivo é a localização de qualquer nota que mantém afinação constante, foco e resistência ao longo da gama de dinâmica. O ideal centro de afinação é percebido quando os centros de afinação, subjetivo e objetivo, tornarem-se o mesmo ao longo da gama de dinâmica e registro. Esta localização permite uma gama mais completa e equilibrada de implicações, permitindo que o artista perceba um som que é cheio e rico com projeção máxima e uma resposta mais imediata e estável oferecendo maior variedade de timbres. Além disso, o aumento da ressonância no equipamento permite ao músico estar mais relaxado fisicamente promovendo uma conexão mais íntima entre o músico e o instrumento e entre o artista e o ouvinte.

O guia explica como conferir o centro de afinação no trompete. Primeiramente, iniciar o procedimento tocando um Sol médio suavemente, depois parar e tocar a mesma nota em uma dinâmica fortíssimo. Se a afinação, o timbre e a resistência permanecerem iguais, o instrumento possui um centro de afinação consistente, ideal pelo menos no

³ As medidas dos Trompetes citadas foram extraídas da dissertação de mestrado do Prof. Dr. Sérgio Cascapera “*O Trompete: Fundamentos Básicos, Intermediários e Avançados*”. São Paulo: USP, 1992. pp. 23-44.

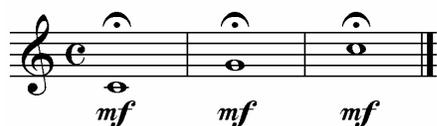
instrumento aberto. Se a afinação abaixar, o centro de afinação é baixo e o timbre ficará escuro e “achatará” ao tocar mais forte. Se o centro subir, ele é alto e o timbre se porá mais luminoso, claro e soará mais “fino” ao tocar mais forte. Depois, tocar a mesma nota sol de piano até forte para lembrar da troca de centro de afinação e então, imediatamente apertar a segunda válvula e observar a diferença entre o que é tocado agora e o que foi tocado com o trompete aberto. Normalmente, nota-se que a afinação, o timbre e a resistência mudarão em relação ao instrumento aberto. Depois, fazer o mesmo procedimento, porém apertando a primeira válvula e observar a diferença entre o som do instrumento aberto e com a primeira válvula apertada. Por último, começar com o Sol médio como referência, e então testar a terceira válvula da mesma maneira feita com as duas primeiras válvulas.

Procedimento Prático: O Trabalho de Afinação em Grupo

Um dos integrantes atua como “afinador”, sendo a sua nota a referência para os demais. Todos os integrantes devem esperar escutando a nota do “afinador” por um determinado tempo, em média seis segundos, para iniciar o processo de afinação. Sugere-se que, após a escuta, todos toquem a mesma nota juntamente com o “afinador”. Em alguns casos de desafinações, esse processo pode ser feito individualmente. Outra observação é que o início do som deve ser feito somente com a coluna de ar sem a articulação da língua (tah – dah), usando somente “Ah”, como se estivesse bocejando, com isso a velocidade da coluna de ar será lenta, produzindo assim um “ar quente” dentro do instrumento, com uma produção sonora em uma dinâmica moderada (*mezzo forte*).

A nota de início a ser tocada pelo “afinador” deverá estar na região da tessitura média do trompete (ver exemplo 12), pois é uma região fácil de tocar (sem muita pressão), pois faz parte da primeira série harmônica do trompete. Deve-se procurar evitar, nesse momento, o uso das válvulas, observando-se que, quando ocorrer desafinações no grupo, deve ser feito o ajuste do tubo principal de afinação do trompete: abre-a quando a afinação estiver alta e fecha-a quando estiver baixa.

Exemplo 12: Região da tessitura média do trompete em sua primeira série harmônica.



a) Exercícios em Grupo

Para a realização dos dois exercícios precisa-se de, pelo menos, quatro instrumentistas, pois os acordes aqui utilizados terão a fundamental oitavada, tendo o acorde a seguinte formação:

FUNDAMENTAL + TERÇA + QUINTA + OITAVA

Em caso de mais instrumentistas, podem ser feitas dobras enfatizando a nota fundamental, reforçando a nota grave.

As notas serão afinadas a partir da nota fundamental.

A dinâmica recomendada é a *mezzo-forte* (mf).

Recomenda-se também que o instrumentista que tocar a terça do acorde atente para que, quando tocar em um acorde maior, ela deverá soar com a afinação um pouco mais baixa que a normal; e quando tocar um acorde menor, ela deverá soar com a afinação um pouco mais alta que a normal. O mesmo procedimento deverá ser feito quando tocar as sétimas maiores e menores. Este procedimento faz com que o acorde soe homogêneo e supostamente afinado.

Exercício I

Na primeira vez em que o exercício for tocado, deve ser realizado sem a correção da afinação pelo uso dos tubos de afinação, pois esse processo desenvolverá uma percepção auditiva cuidadosa em relação à abertura e fechamento destes tubos. Já na segunda vez, deverá se utilizar do ajuste da afinação pelos tubos: com isso o instrumentista perceberá a importância desse procedimento de como ajustar a afinação, tendo uma consciência sobre o sistema de afinação do trompete. Com esse procedimento o aluno perceberá a diferença das terças maiores e menores e das sétimas maiores e menores, tendo subsídios de como afinar o trompete.

Para uma melhor percepção auditiva da afinação, recomenda-se que os acordes sejam tocados um a cada vez com uma breve fermata. Na segunda etapa, toca-se o encadeamento todo.

Exemplo 13: Exercício I, afinação em grupo.

C Cm Cm⁽⁺⁷⁾ Cm⁷ Cm^{7(b5)} C^o Cm^{7(b5)}

The image shows a musical score for Exercise I, consisting of four staves. Above the staves are seven chord symbols: C, Cm, Cm⁽⁺⁷⁾, Cm⁷, Cm^{7(b5)}, C^o, and Cm^{7(b5)}. Each staff contains a single note corresponding to the chord symbol above it. The notes are: C (treble clef, middle C), Cm (treble clef, B), Cm⁽⁺⁷⁾ (treble clef, B), Cm⁷ (treble clef, B), Cm^{7(b5)} (treble clef, B), C^o (treble clef, C), and Cm^{7(b5)} (treble clef, B). Below each staff is a small circle containing a number, likely indicating fingerings or positions.

Cm⁷ Cm⁽⁺⁷⁾ Cm C C^{aug (+5)} C

The image shows a musical score for Exercise II, consisting of four staves. Above the staves are six chord symbols: Cm⁷, Cm⁽⁺⁷⁾, Cm, C, C^{aug (+5)}, and C. Each staff contains a single note corresponding to the chord symbol above it. The notes are: Cm⁷ (treble clef, B), Cm⁽⁺⁷⁾ (treble clef, B), Cm (treble clef, B), C (treble clef, C), C^{aug (+5)} (treble clef, C), and C (treble clef, C). Below each staff is a small circle containing a number, likely indicating fingerings or positions.

Exercício II

Neste exercício sugere-se que logo após a afinação do naipe se pratique os conceitos em peças musicais. Dando ênfase a esse conceito, temos como ilustração os oito primeiros compassos da música “Outono”, do compositor Cláudio Bertrami (grupo Medusa). Campo Harmônico (Quarteto de Trompetes) e Melodia (Trompete Solo):

Ilustração 7a: Exercício II, “Outono” – Quarteto de Trompetes.

Fm^{7(b5)} Bb^(-9,-13) Ebm^(+7,9) Ab⁽¹³⁾ Gbm^(7,9) Cb⁽¹³⁾ Fb^(+7,9)

Ilustração 7b: Exercício II, “Outono” – Melodia (Trompete Solo).

2.4 DINÂMICA.

Referencial Teórico

The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music (1994, p. 241) define dinâmica como sendo o aspecto musical resultante da expressão proporcionada pela variação do volume do som. Toda variação que altere a projeção do som em relação ao seu volume é considerada como dinâmica de intensidade. A partir do século XVI, surgem os primeiros sinais de dinâmica na música para alaúde (*f* significa forte e *p* piano), porém pouco encontrados até o século XVII. A partir do século XVIII os sinais de crescendo e diminuendo característicos na música orquestral italiana da primeira metade do século, mas somente com o Romantismo as dinâmicas tiveram um papel maior em desenvolvimento.

Procedimento Prático: O Trabalho de Dinâmica em Grupo

Para o estudo da dinâmica na execução musical deve-se observar primeiramente a dinâmica de decibéis e como empregá-la segundo alguns fatores: o tamanho e a acústica da sala de concerto, o número de integrantes do grupo musical, o estilo de música de acordo com o compositor e maestros.

Podemos observar que o trompete é um instrumento que possui uma variedade de dinâmica, que deve ser estudada cuidadosamente desde o pianíssimo até o fortíssimo. Deve-se manter boa qualidade sonora (sem forçar a sonoridade do instrumento e não utilizar uma força física demasiada), tocar o mais natural possível.

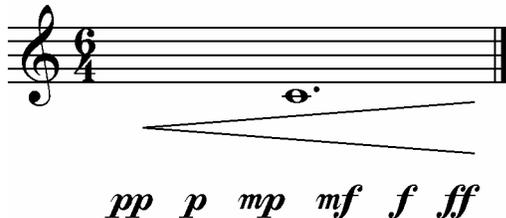
O uso da dinâmica tem o intuito de graduar a intensidade sonora em uma prática coletiva musical para que se obtenha um som uniforme. Com todos os integrantes tocando na mesma intensidade, através da equalização, a dinâmica possibilita a audição de todas as vozes das linhas melódicas e harmônicas entre os músicos e ouvintes.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Pretende-se com esse exercício a homogeneidade gradativa da dinâmica, através da proposição de um quadro de seis marcas de dinâmica: pianíssimo, piano, mezzo piano, mezzo forte, forte e fortíssimo (ver exemplo 14).

Exemplo 14: Seis marcas de dinâmica.



Primeiramente, escolhe-se um integrante do grupo para determinar a graduação da dinâmica. A partir de uma concordância de todo o grupo, todos terão que equalizar o som em uníssono com o do integrante escolhido e assim estará determinado o quadro de dinâmica. Recomenda-se fazer esse exercício na região média do instrumento (ver exemplo 12), pois é uma região confortável para tocar.

O seguinte exercício deverá ser desenvolvido em três estágios, mantendo-se uma pulsação lenta para que se possa ter uma noção de cada dinâmica e causando a impressão

de que somente um trompete está tocando (não esquecer que na dinâmica piano o trompete tende a ficar com a afinação alta e na dinâmica forte baixo).

Exemplo 15a: Exercício I Dinâmica, Primeiro Estágio – Crescendo.

pp p mp mf f ff

Exemplo 15b: Exercício I Dinâmica, Segundo Estágio – Decrescendo.

ff f mf mp p pp

Exemplo 15c: Exercício I Dinâmica, Terceiro Estágio – Crescendo e Decrescendo.

pp p mp mf f ff ff f mf mp p pp

Exercício II

A proposta desse exercício é que o grupo desenvolva um trabalho ainda em uníssono, porém procurando ter uma variação de dinâmica a cada dois tempos em andamentos lentos.

Exemplo 16a: Exercício II Dinâmica, Primeiro Estágio – praticar com a mudança súbita de dinâmica, não podendo fazer um crescendo entre cada uma, começando uma nova dinâmica a cada nota.

pp p mp mf f ff

Exemplo 16b: Exercício II Dinâmica, Segundo Estágio – praticar com a ligadura enfatizando um leve crescendo no final de cada nota, fazendo uma ponte de ligação de dinâmica entre as notas.

pp < p < mp < mf < f < ff

Obs.: os dois exemplos podem ser feitos de maneira inversa, começando do fortíssimo e terminando no pianíssimo.

Exercício III - Dinâmica em Acordes.

Exemplo 17a: Exercício III Dinâmica, Primeiro Estágio – A dinâmica deverá ter mudanças súbitas, sem fazer crescendo ou decrescendo.

Exemplo 17b: Exercício III Dinâmica, Segundo Estágio – É importante notar que cada tempo do compasso tem uma graduação de dinâmica do *pp* para o *ff* e do *ff* ao *pp*, porém em alguns compassos do exercício haverá propostas diferentes de dinâmica, exemplo: compassos 3, 4, 5 e 6.

Exemplo 17c: Exercício III Dinâmica, Terceiro Estágio – O estudo propõe uma atenção com o começo, meio e fim das notas e do movimento cadencial, para uma melhor condução das vozes. Nota-se que o coral tem um sentido cadencial nos moldes da música sacra, sendo assim deve-se conduzi-lo de uma forma organizada sobre os conceitos citados no tópico, observando as progressões cadenciais a cada quatro compassos. Este estudo é o Coral nº 2 de uma seleção de trios para trompete, editada pela Carl Fischer, Inc., New York, 1973.

The image shows a musical score for Exercise III, consisting of two systems of three staves each. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. The music is in common time (C) and features a variety of dynamics and phrasing. In the first system, the dynamics are *pp*, *p*, *mf*, *p*, *p*, *mf*, and *mf*. In the second system, the dynamics are *mp*, *p*, *f*, *f*, *pp*, and *mp*. Hairpins indicate crescendos and decrescendos across the measures.

Exercício IV

Sugestão de aplicação dos conceitos na musica “Lígia”, do compositor Tom Jobim, com arranjo para cinco trompetes de Edgar Batista dos Santos (Capitão). As ilustrações abaixo se referem aos dezesseis compassos do segundo tema.

Ilustração 8a: Exercício IV, “Lígia” – Melodia (Trompete Solo).

The image shows a musical score for Exercise IV, consisting of two staves of music. The first staff covers measures 1 through 8, and the second staff covers measures 9 through 16. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics and phrasing. In the first staff, the dynamics are *mf*, *p*, *mf*, and *f*. In the second staff, the dynamics are *mp* and *mf*. Hairpins indicate crescendos and decrescendos across the measures.

Ilustração 8b: Exercício IV, “Lígia” – Quarteto de Trompetes.

The musical score is divided into two systems, each containing four staves. The first system (measures 1-8) shows a melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. The second system (measures 9-12) continues the melodic and harmonic lines with dynamics *mp* and *pp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Obs.: O exercício deve ser tocado com uma sonoridade leve. Tanto a parte do solista quanto a do quarteto, por ser uma melodia de Bossa Nova, é de suma importância que a estrutura harmônica, executada pelo naipe de trompetes, não tenha uma intensidade sonora mais forte que a melodia principal, que está na região da tessitura média do trompete.

CAPÍTULO 3 – ARTICULAÇÃO.

A articulação é o processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. Articular tem a função de dividir, colocando algo ponto por ponto com a função de separar as partes. Sobretudo, na música, observa-se por articulação o ligar e o destacar das notas. Em se tratando de um som musical, toda articulação tem uma definição de começo, meio e fim com que os sons separados apareçam claramente. Outro aspecto a ser analisado referente à articulação é que existe uma variedade de acentuações sobre os sons separados. Essas acentuações, por muitas vezes, têm um caráter curto ou prolongado. Devido a isso é importante saber interpretá-las, é como o aprendizado dos vocábulos de um idioma falado.

As acentuações utilizadas, frequentemente, pelos compositores são: Tenuto, Staccato, Staccatíssimo, Martelato, Marcato. Observa-se que quando muda-se a articulação de um trecho musical, muda-se o seu caráter interpretativo.

3.1 TENUTO.

Referencial Teórico

Segundo FARKAS (1962, p. 56) normalmente quando se articula notas em tenuto o ataque deverá ser mais suave que o normal, o que é observado em algumas passagens musicais em andamentos mais lentos. A direção da ponta da língua é mantida de cima para baixo usando a sílaba “du” (doo), sendo assim no ataque “du” a ponta da língua é impelida para longe mais vagarosamente e com menos pressão atrás dela. O ar simplesmente se inicia precisamente e definidamente, mas sem acentuação. Essa articulação lingual tenuto é um fator muito importante para se tocar uma linha melódica e deve ser praticada de uma maneira consciente.

Para BUSH (1992, pg. 64), a articulação tenuto deve ser aplicada pela língua usando a sílaba “du” levemente, o foco da língua irá regressar ligeiramente mais distante na boca enquanto anunciar a sílaba “du”. Essa posição da língua irá permitir ao instrumentista alcançar o ataque muito delicadamente. Após o som ser iniciado, o “du” não deverá

interromper o fluxo de ar, as sílabas devem ser sempre anunciadas suavemente nesta articulação. O fator mais importante para o sucesso da articulação tenuto é, como sempre, o fluxo de ar. O instrumentista deverá controlar a coluna de ar como se as notas tivessem sendo ligadas, facilitando, assim, a pronúncia da articulação em tenuto.

Procedimento Prático: O Trabalho de Articulação Tenuto em Grupo

A articulação tenuto está voltada para a execução de trechos musicais melódicos e líricos. Deve-se lembrar que esta é uma articulação de notas destacadas ou separadas, iniciadas com um ataque leve com a pronúncia da sílaba “dAH”⁴. É importante praticá-la de uma forma consciente, enfatizando os três estágios do som, exemplo: o **começo** da nota feito com a sílaba “dAH” sem forçar o ataque, apenas gerando uma vibração suave sem atrapalhar a coluna de ar; o **meio** é o estágio que define a qualidade sonora da vibração da nota; o **final** é o estágio que determina o valor e o tamanho da nota e qual a projeção ela terá. Concluí-se que com isso a sonoridade da articulação tenuto venha a ter uma melhor duração e projeção sonora, proporcionando uma melhor ressonância da sonoridade desta articulação.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Pretende-se com este exercício uma uniformidade da articulação tenuto e como executá-la. O estudo de articulação tenuto oferece uma variedade de pronúncias, pode-se dizer que é algo pessoal do trompetista, porém a escola de trompete aqui utilizada pretende padronizar a maneira de articular as notas.

No início do som a ponta da língua deverá estar posicionada no “céu” da boca (posição da sílaba “LAH”) e pronuncia-se a sílaba “dAH” com suavidade sem articular a língua com agressividade.

Primeiramente o professor ou um integrante do grupo determina o formato do ataque tenuto. A partir de uma concordância do grupo, todos terão que tocar o exercício em uníssono, procurando a homogeneidade da articulação. Recomenda-se que na primeira vez,

⁴ Observa-se que a pronúncia da consoante “d” acompanhada das vogais e as consoantes está relacionada com o processo de vocalização da tessitura do trompete. As vogais “AH”, “OH” e “UH” para os graves; “EH” para os médios; “IH” para os agudos; “IHH” para os superagudos em bocais grandes para músicas do repertório sinfônico e “ICH” para os superagudos em bocais pequenos para músicas do repertório de Big Bands.

somente o professor ou um dos integrantes toque o exercício, na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

Exemplo 18a: Exercício I Tenuto, Primeiro Estágio.

Andante ♩ = 80

mf - mp

Exemplo 18b: Exercício I Tenuto, Segundo Estágio.

Andante ♩ = 80

mf - mp

Exemplo 18c: Exercício I Tenuto, Terceiro Estágio.

Andante ♩ = 80

mf - mp

Exercício II

A proposta desse exercício é que o grupo desenvolva um trabalho de acordes em forma de coral nas músicas que exijam esse procedimento de ataque e duração das notas, procurando ter uma uniformidade na articulação tenuto com a pronúncia da sílaba “dAH”, tocando suavemente.

Segue abaixo os primeiros oito compassos o Coral n.º. 297, de Johann Sebastian Bach, editado por Jay Arnold da série Everybody’s Favorite Series n.º. 125, editora Amsco Music.

Ilustração 9: Exercício II Tenuto, “Coral n.º. 297”.

Andante ♩ = 80

mf mp

Exercício III

Este exercício é composto na forma de cânone, tendo uma seqüência harmônica e melódica contemporânea. O compositor propõe uma atenção sobre frases regulares de seis compassos, a entrada de cada instrumentista acontece a cada dois compassos. Na terceira frase, observa-se que cada instrumentista entra a cada compasso, com a quarta parte tendo uma frase de sete compassos, a terceira parte tendo seis compassos, a segunda parte tendo cinco compassos e a primeira tendo quatro compassos, sendo o último compasso um acorde de Do com sétima maior com fermata.

Sugere-se praticar o exercício enfatizando a sílaba “dAH” em todas as notas com um som suave e dinâmica mezzo-piano. O quarto trompetista deve propor como será utilizado o conceito da articulação tenuto nas frases, os demais trompetistas realizam a padronização de suas frases na mesma interpretação do quarto trompetista, com isso obtendo-se uma uniformidade musical.

Esta ilustração é o segundo movimento da obra musical “Canonical Trilogy”, de Fisher Tull, editora Western International Music, Inc.

Ilustração 10: Exercício III Tenuto, “Canonical Trilogy”.

Canonical Trilogy

Fisher Tull

Lento ♩ = 60

The musical score is presented in four staves, all in treble clef and 3/4 time. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first staff contains rests for the first four measures. The second staff has rests for the first three measures, followed by a triplet of eighth notes in the fourth measure, marked *mp*. The third staff has rests for the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure, marked *mp*. The fourth staff begins with a triplet of eighth notes in the first measure, marked *mp*. The music concludes with a fermata on a D major chord in the final measure.

6

mp

mf

mf

This system contains measures 6 through 11. It features four staves of music. The first staff begins with a measure of rest, followed by a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The second staff continues the melodic line with triplets. The third staff has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mf*.

12

mf

mf

This system contains measures 12 through 17. It features four staves of music. The first staff has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mf*. The second staff has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mf*. The third and fourth staves have melodic lines with various rhythmic patterns and dynamics.

18

espr.

mp

p

espr.

mp

p

espr.

mp

p

espr.

mp

p

This system contains measures 18 through 23. It features four staves of music. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *espr.* and *mp*, followed by a dynamic marking of *p*. The second staff has a melodic line with a dynamic marking of *espr.* and *mp*, followed by a dynamic marking of *p*. The third staff has a melodic line with a dynamic marking of *espr.* and *mp*, followed by a dynamic marking of *p*. The fourth staff has a melodic line with a dynamic marking of *espr.* and *mp*, followed by a dynamic marking of *p*.

3.2 STACCATO.

Referencial Teórico

O *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 896) define a articulação staccato como uma nota separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe certa ênfase, não exatamente marcato, mas o oposto de legato. A articulação staccato é notada com um ponto (ver exemplo 19).

Exemplo 19: Notação da articulação staccato.



FARKAS (1962, p. 57) relata que uma melodia executada com articulação lingual staccato possui suas notas separadas uma da outra por períodos de silêncio. Staccato não significa o menor possível, mas um pouco relativamente menor que o valor normal da nota. Cita como exemplo a música de Beethoven, onde se pode achar a notação staccato (ponto) sobre as colcheias em um andamento lento. Tais notas são simplesmente separadas por pausas breves, de modo que elas sejam aproximadamente semi-colcheias pontuadas seguidas de pausa de fusa (ver exemplo 20).

Exemplo 20: Notação e execução do staccato sobre colcheias em andamento lento.

Adagio in 4

Musical notation for Adagio in 4. The first part, labeled "escrito", shows a treble clef, a 4/4 time signature, and a mezzo-piano (mp) dynamic. It contains four quarter notes on a staff, each with a staccato dot below it. The second part, labeled "executado", shows the same four notes but with a more pronounced staccato effect, indicated by a double bar line and a fermata-like shape over each note.

Segundo BURBA (1996, p. 11), é a coluna de ar que inicia ou “ataca” a nota e não a língua. A língua simplesmente “corta” fatias da coluna de ar, e são essas fatias de ar que ao atingirem os lábios produzem o início do som, ou o “ataque”. As duas maneiras principais que a língua corta o ar são: Primeira, a ponta da língua interrompe a coluna de ar entre os dentes incisivos e o lábio superior; Segunda, apóia-se a ponta da língua atrás dos incisivos inferiores e utiliza-se o dorso da língua para interromper a coluna de ar na altura da parte anterior do palato.

O autor cita um exercício para obter o controle da língua, com o intuito de que seus movimentos sejam independentes dos movimentos do maxilar. Este exercício consiste em observar em um espelho se o maxilar está imóvel, sem fazer um movimento de mastigação, quando se pronuncia as sílabas “na” ou “ta” como no exemplo 21:

Exemplo 21: Pronuncia das sílabas “na” e “ta” de maneira seqüencial e uniforme.

- “nananananananananananananananana”

- “tatatatatatatatatatatatatatatatata”

Procedimento Prático: O Trabalho de Articulação Staccato em Grupo

A articulação staccato está voltada para a execução de trechos musicais de agilidade com o ataque da língua e de virtuosismo. Deve-se lembrar que esta é uma articulação de notas destacadas ou separadas, iniciadas com um ataque leve com a pronúncia da sílaba “dOHT”. É importante praticá-la de uma forma consciente, enfatizando os três estágios do som, exemplo: o **começo** da nota feito com a sílaba “dOH” sem forçar o início do ataque, apenas gerando uma vibração suave sem atrapalhar a coluna de ar; o **meio** é o estágio que define a qualidade sonora da vibração da nota; o **final** é o estágio que determina o valor e o tamanho da nota e qual a projeção ela terá, no caso da articulação staccato, deve-se observar a utilização da pronúncia da sílaba “dOHT”, levando em consideração que a consoante “T” é somente utilizada para o corte final da nota (dOH + T (final) = dOHT). Outros aspectos que poderão melhorar a ressonância da articulação staccato são: a postura ereta e a respiração relaxada.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Pretende-se com este exercício uma uniformidade da articulação staccato e como executá-la. O estudo de articulação staccato oferece uma variedade de pronúncias, pode-se dizer que é algo pessoal do trompetista, porém o processo aqui utilizado pretende padronizar a maneira de articular as notas.

No início do som a ponta da língua deverá estar posicionada no “céu” da boca (posição da sílaba “LOH”) e pronuncia-se a sílaba “dOH” com suavidade sem articular a língua com agressividade, sendo que no final usa-se a consoante “T” (dOH + T).

Recomenda-se observar que em seqüências de notas em tercina ou semi-colcheias, em andamentos moderados e rápidos, somente a última nota do agrupamento receberá o corte com “dOHT” (ver exemplo 22). Essa regra é aplicável tanto em uma seqüência de notas de mesma altura ou de diferentes alturas.

Exemplo 22: Sugestão de interpretação de agrupamentos de notas em colcheias, tercinas e semi-colcheias.

Moderato ♩ = 80

Staff 1: dOHT dOHT dOHT dOHT dOH dOH dOH dOH dOH dOHT
 Staff 2: dOH dOH dOH dOH dOH dOH dOH dOHT dOH dOH dOH dOH dOH dOH dOH dOH
 Staff 3: dOHT dOHT dOHT

Primeiramente o professor ou um integrante do grupo determina o formato do ataque staccato. A partir de uma concordância do grupo, todos terão que tocar o exercício em uníssono até o estágio três. O quarto estágio se desenvolve em tríades no campo harmônico maior, pode-se desenvolver este estágio no campo harmônico menor e modal. Procurar manter a homogeneidade da articulação. Recomenda-se que na primeira vez, somente o professor ou um dos integrantes toque o exercício, na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

Exemplo 23a: Exercício I Staccato, Primeiro Estágio.

Allegro

mf-mp

Exemplo 23b: Exercício I Staccato, Segundo Estágio.

Allegro

mf-mp

9

Exemplo 23c: Exercício I Staccato, Terceiro Estágio.

Allegro

mf-mp

9

Exemplo 23d: Exercício I Staccato, Quarto Estágio.

Allegro

mf-mp

mf-mp

mf-mp

6

12

Exercício II

O exercício abaixo traz os vinte e quatro compassos iniciais do primeiro duo modal da “Coletânia de Duos Modais”, elaborados pelo compositor Ernst Mahle (1977). Este duo foi escrito com base na escala pentatônica de Fá (Fá, Sol, Lá, Do, Ré), possui um caráter de fanfarra até o sétimo compasso. A partir do oitavo compasso apresenta um cânone iniciado pelo segundo trompete, no décimo segundo compasso o primeiro trompete inicia a frase uma quinta acima, desenvolvendo um processo polifônico das vozes, que segue até o compasso vinte e quatro, acabando numa fermata.

Sugere-se praticar o exercício enfatizando a sílaba “dOHT” em todas as notas com a marcação staccato e seguir as dinâmicas especificadas. As frases deverão ser padronizadas, tendo um processo imitativo na interpretação da duração das notas. Isto é, ter o mesmo formato do corte no final da nota, o que corresponde a uma mesma projeção sonora e intensidade da articulação staccato executada pelos dois instrumentistas, resultando numa interpretação homogênea.

Ilustração 11: Exercício II Staccato, “Duo Modal n° 1”.

Allegro Vivace

The musical score is written for two staves in 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-7) features a fanfare-like character with a dynamic of *f*. The second system (measures 8-18) begins with a canon where the second staff starts at measure 8 and the first staff starts at measure 12. Dynamics include *f*, *mf*, and *piu f*. The third system (measures 19-24) continues the canon, ending with a fermata in both staves at measure 24. Dynamics include *f*.

Exercício III

O exercício traz os dez compassos iniciais do primeiro movimento, intitulado “Festivo”, do “Trio para Trompetes”, composto por Osvaldo Lacerda. O caráter do excerto é de fanfarra festiva, com andamento Allegro Moderato e escrita em bloco.

Em caráter de sugestão para prática de estudo, substituiu-se as ligaduras de frase pela marcação staccato. No segundo compasso, a modificação foi nas duas colcheias do segundo tempo, nas partes do segundo e terceiro trompetes. No quarto compasso, a modificação foi feita no último meio tempo para o primeiro meio tempo do quinto compasso, nas partes do segundo e terceiro trompetes. No sétimo compasso, foram retiradas as ligaduras de duas semi-colcheias com a colcheia do segundo tempo, nas partes do primeiro, segundo e terceiro trompetes. No compasso nove, foi retirada a ligadura da última colcheia com a primeira colcheia do compasso dez, na parte do segundo e terceiro trompetes.

Sugere-se praticar o exercício enfatizando a sílaba “dOHT” em todas as notas com a marcação staccato e seguir as dinâmicas especificadas.

Ilustração 12: Exercício III Staccato, “I – Festivo”.

Allegro Moderato ♩ = 100

The image shows a musical score for three trumpet parts in 2/4 time, marked Allegro Moderato with a tempo of 100. The score consists of ten measures. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second and third measures have a staccato marking over the notes. The fourth measure has a staccato marking over the notes. The fifth measure has a staccato marking over the notes. The sixth measure has a staccato marking over the notes. The seventh measure has a staccato marking over the notes. The eighth measure has a staccato marking over the notes. The ninth measure has a staccato marking over the notes. The tenth measure has a staccato marking over the notes. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are *f* and *subito p*. The tempo is Allegro Moderato, 100 beats per minute.

Exercício IV

O exercício traz os dezesseis compassos iniciais do terceiro movimento, intitulado “Finale”, da “Suite for Six Trumpets”, composta por Anthony Plog em 1980, editada pela Éditions BIM. Observa-se que a peça foi composta sobre blocos intervalares invertidos, usando intervalos dissonantes. O primeiro e o segundo trompetes têm direcionamentos intervalares opostos. O terceiro e o quarto trompetes, na maioria das vezes, respondem ao primeiro e segundo trompetes. O quinto e o sexto trompetes finalizam as frases, mantendo a mesma idéia de intervalos opostos. Outro aspecto a se observar é que a partir do compasso sete inicia-se um processo da repetição da mesma frase, a cada dois compassos, entre o terceiro e quatro trompetes até o compasso dezesseis.

Sugere-se praticar o exercício com uma ênfase no final das notas, por ser um movimento rápido, enfatizando a sílaba “dOHT”. Procurar manter a pulsação rítmica entre as diferentes fórmulas de compasso. Observar efeitos da dinâmica. Manter a homogeneidade da articulação staccato nos seis trompetes.

Ilustração 13: Exercício IV Staccato, “III. Finale”.

Allegro Vivace

The musical score for six trumpets is presented in six staves. The tempo is marked "Allegro Vivace". The first two staves (1st and 2nd trumpets) begin with a dynamic marking of *f*. The third and fourth staves (3rd and 4th trumpets) also begin with *f*, but transition to *sfp* (sforzando piano) at measure 7. The fifth and sixth staves (5th and 6th trumpets) begin with *f* and also transition to *sfp* at measure 7. The score features a complex rhythmic structure with numerous rests and staccato articulation. The key signature contains one flat (B-flat).

5

5

f

f

f

f

9

9

sfp

sfp

sfp

sfp

13

The musical score consists of six staves. The first two staves begin with a forte (*f*) dynamic. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth and sixth staves begin with a forte (*f*) dynamic. In measure 16, the fifth and sixth staves change to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various articulations such as staccato and accents.

3.3 STACCATO DUPLO E TRIPLO.

Referencial Teórico

FARKAS (1962, pp. 59, 60) recomenda a utilização de articulações duplas quando uma passagem é rápida demais para a articulação única em staccato simples. Na opinião do autor, esse tipo de articulação da língua, os staccato duplo, deve somente ser usado como último recurso, pois há uma tendência para os músicos, quando se tornam eficientes nesta articulação, em usá-la cada vez mais frequentemente, mesmo em passagens lentas. Portanto, deve-se desenvolver com muita eficiência a articulação simples, deixando-a a mais ágil possível. Decidir pela utilização da articulação dupla em passagens muito rápidas, as quais não podem ser executadas pela articulação simples.

Para se obter o ataque duplo, o autor aconselha fazer uma série de notas de dupla articulação lingual: “tu-ku-tu-ku-tu-ku”. Entretanto, como o ataque “K” é feito pela costa da língua contra o céu da boca bem em frente ao palato mole, a língua pode ser posta em

posição melhor para articulação dupla usando as vogais “tih” e “kih”. Com estas vogais, a costa da língua é arqueada para cima numa distância melhor de bater no céu da boca. Com esta modificação, uma articulação prática para uma articulação dupla torna-se “tih-kih-tih-kih-tih-kih”. Este princípio pode ser facilmente assimilado invertendo as sílabas e dizendo rapidamente a frase que tem sido usada há algum tempo: “kitty-kitty-kitty”. Ao dizer isto rapidamente, consegue-se articular duplamente, uma vez a frase iniciada, é indiferente qual sílaba iniciou a série (tih ou kih), porque elas se seguem alternadamente em todo caso.

Um posterior aperfeiçoamento da articulação lingual dupla pode ser executado quando se requer uma articulação extremamente rápida e leve, mas sem trancar a coluna de ar. Para isso, troca-se “tuh” ou “tih” por “duh” ou “dih”, e “kuh” ou “kih” por “guh” ou “gih”, formando a articulação “dih-gih-dih-gih-dih-gih”.

Segundo BUSH (1962, pp. 65, 66), o golpe triplo de língua é utilizado quando as notas são agrupadas em forma tripla. A mais popular forma tripla na articulação da língua é “Tu – Ku – Tu”. Alguns instrumentistas usam “Tu – Ku – Tu”, enquanto outros usam “Tu – Ku – Tu – Ku – Tu – Ku” (ver exemplo 24). O autor aconselha a pratica das três articulações mencionadas e tencionar a articulação a qual mostra ser a mais natural.

Exemplo 24: Variações do triplo golpe de língua.

The musical notation shows three variations of a triple tongue stroke in 2/4 time. The first variation is 'Tu Tu Ku', the second is 'Tu Tu Ku Tu Ku Tu', and the third is 'Tu Ku Tu Ku Tu Ku'. Each variation is marked with a '3' below the notes, indicating a triplet. The notes are quarter notes.

Para o autor, a precisão e a clareza são objetivos primários. Recomenda, então, praticar o triplo golpe de língua com muita anúncia das sílabas, que irão causar a separação necessária entre as notas. Quando praticar velocidade, não separar demasiadamente as articulações, gerando um fluxo constante de ar.

Procedimento Prático: O Trabalho de Articulação em “Duplo e Triplo Staccato” em Grupo.

Os staccatos duplos e triplos devem ser estudados e aplicados quando se torna impraticável a utilização do staccato simples, pois há trechos musicais em andamentos muito rápidos (vivace, presto, molto allegro, etc...) que exigem um conhecimento sobre a articulação dupla e tripla para facilitar a execução.

A sugestão da prática dos staccatos duplos e triplos permite que haja variações de agrupamentos entre as sílabas “dAH” e “gAH”. O staccato duplo utiliza os agrupamentos “dAH-gAH” ou “gAH-dAH” podendo ser usado em colcheias, semi-colcheias e sextinas. O staccato triplo utiliza os agrupamentos “dAH-dAH-gAH” ou “dAH-gAH-dAH”. É importante praticar essas articulações variando as velocidades a cada dia, começando lento e indo para o rápido, esse conceito pode beneficiar o caráter musical e técnico do instrumentista. A velocidade da coluna de ar deve ser constante, tendo um apoio de ar apropriado e uma tensão muito definida para o controle e precisão de todos os tipos de golpe de língua.

Observa-se que quando se troca a sílaba “tAH” por “dAH” e o “kAH” pelo “gAH” as articulações duplas e triplas tornam-se suaves e ágeis, possibilitando uma melhor fluência de dicção para a execução dos trechos musicais.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

O exercício de staccato duplo e triplo tem por objetivo desenvolver a uniformidade dessas articulações de staccato, tornando iguais as sílabas “dAH” e “gAH” nos aspectos de intensidade, duração, afinação e projeção. O estudo de articulação staccato duplo e triplo oferece uma variedade de pronúncias, pode-se dizer que é algo pessoal do trompetista, porém a escola de trompete aqui utilizada pretende padronizar a maneira de articular as notas.

Primeiramente o professor ou um integrante do grupo determina o formato das articulações duplas e triplas. A partir de uma concordância do grupo, todos terão que tocar o exercício em uníssono até o estágio três. O quarto estágio se desenvolve em tríades no campo harmônico maior, pode-se desenvolver este estágio no campo harmônico menor e nos modos. Procurar manter a homogeneidade da articulação. Recomenda-se que na primeira vez, somente o professor ou um dos integrantes toque o exercício, na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

Primeiro Estágio:

A primeira nota deverá ser iniciada com a sílaba “AH” sem a articulação da ponta da língua. A segunda nota deverá ser iniciada com a sílaba “gAH”. Nas demais notas do

exercício, poderão ser utilizadas diferentes seqüências de sílabas “AH”, “gAH” e “dAH”. Pronunciar as sílabas “gAH” e “dAH” com suavidade e boa projeção sonora, procurando manter o mesmo ritmo.

Exemplo 25a: Exercício I Duplo e Triplo Staccato, primeiro estágio.

AH gAH dAH AH gAH dAH gAH dAH AH

mf-mp

gAH gAH gAH gAH AH AH AH AH dAH dAH dAH dAH AH

Segundo Estágio:

As seqüências de notas em colcheias e tercinas devem ser praticadas em andamento andante ou moderato. Essa regra é aplicável tanto em uma seqüência de notas de mesma altura ou de diferentes alturas utilizando pronúncias diferentes (“dAH-gAH” ou “gAH-dAH” ou “dAH-dAH-gAH” ou “dAH-gAH-dAH”).

Exemplo 25b: Exercício I Duplo e Triplo Staccato, segundo estágio.

d g d g d g d g g d g d g d g d

d d g d d g d d g d d g d g d d g d d g d

d g d d g d g d d g g d d g d g d d g d

d g d g d g d g g d g d g d g d

d d g d d g d d g d d g d g d d g d d g d

Terceiro Estágio:

As seqüências de notas em semi-colcheias e sextinas devem ser praticadas, inicialmente, em andamento Lento e acelerando aos poucos, chegando ao Presto. Essa regra é aplicável tanto em uma seqüência de notas de mesma altura ou de diferentes alturas utilizando pronúncias diferentes “dAH-gAH-dAH-gAH” ou “gAH-dAH-gAH-dAH” em articulações duplas e “dAH-dAH-gAH-dAH-dAH-gAH” ou “dAH-gAH-dAH-dAH-gAH-dAH” em articulações triplas. Em certas seqüências de sextinas poderá ser usada a articulação dupla.

Exemplo 25c: Exercício I Duplo e Triplo Staccato, terceiro estágio.

1
d g d g d g d g d g d g d g

2
g d g d g d g d g d g d g d

3
d g d g d g d g d g d g d g

4
g d g d g d g d g d g d g d

5
d d g d d g d d g d d g d d g d d g d d g

6
d g d d g d d g d d g d d g d d g d d g d

7
d g d g d g d g d g d g d g d g d g d g d g

8
d d g d d g d d g d d g d d g d d g d d g

9
d g d d g d d g d d g d d g d d g d d g d

10

d g d g d g d g d g d g d g d g d g d g

Quarto Estágio:

Recomenda-se utilizar todas as seqüências de articulações duplas e triplas citadas no estágio três. Definir quais as seqüências que serão utilizadas para que as três vezes do exercício soem homogêneas.

Exemplo 25d: Exercício I Duplo e Triplo Staccato, quarto estágio.

5

9

13

This system contains measures 13 through 16. It features three staves with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper two staves and a lower staff with a similar rhythmic accompaniment. Measure 16 ends with a double bar line and a repeat sign.

17

This system contains measures 17 through 20. It features three staves with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper two staves and a lower staff with a similar rhythmic accompaniment. Measure 20 ends with a double bar line and a repeat sign.

21

This system contains measures 21 through 24. It features three staves with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper two staves and a lower staff with a similar rhythmic accompaniment. Measure 24 ends with a double bar line and a repeat sign.

25

This system contains measures 25 through 28. It features three staves with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper two staves and a lower staff with a similar rhythmic accompaniment. Measure 28 ends with a double bar line and a repeat sign.

29

Exercício II

A escolha do solo orquestral na obra de Heitor Villa-Lobos, “Choros n° 10”, é devida ao grau de dificuldade na execução do staccato triplo que há nesta obra, pois há uma seqüência de notas de alturas diferentes que utiliza desta articulação. O executante deve estar atento ao andamento que é conduzido pelos maestros. Em alguns casos, quando o pulso é um pouco mais rápido, usar staccato duplo, sendo assim o agrupamento de três notas deve ser tocado com duas notas. Estudar o exercício, primeiramente, em andamentos lentos para após realizá-lo em andamentos mais rápidos.

Ilustração 14: Exercício II Duplo e Triplo Staccato, “Choros n° 10”.

Choros n. 10

Heitor Villa-Lobos

12

Trompete
Do

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf

simile *cresc.*

Exercício III

O exercício é um trecho selecionado da obra musical “Scheherazade”, Op. 35, composta por Rimsky-Korsakow. O trecho localiza-se no Quarto Movimento e inicia-se quatro compassos antes da letra **Q**, terminando no compasso da letra **R**. A importância da escolha desse trecho é devida à dificuldade de manter uma uniformidade da articulação de staccato duplo em andamento rápido.

Para uma melhor interpretação dos compassos 1, 3 e 5, deve-se pensar que o ponto de aumento na primeira semi-colcheia é uma pausa de fusa, então essa nota fica encurtada (ver exemplo 26). Lembrar que a terceira nota possui a notação marcato.

Exemplo 26: Interpretação de notas com ponto de aumento.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Escrito', shows a musical phrase in 3/8 time with three notes: a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff, labeled 'Executado', shows the same phrase but with a fermata over the first note, indicating a longer duration for that note.

Observa-se que no sétimo compasso aparece a notação do ponto de staccato com ligadura, esta notação deve ser interpretada e executada de uma forma leve, utilizando a dicção “dAH-gAH”. Procurar manter o mesmo pulso tanto na articulação simples quanto na dupla, nota-se que nos compassos 10, 14, 18, 22 há figuras rítmicas de valor maior (compassos formados apenas por semi-colcheias). A partir do compasso 8, executar as semi-colcheias com articulação “dOHT”. Enfatizar com um acento as notas que estão com a notação de marcato.

Ilustração 15: Exercício III Duplo e Triplo Staccato, “Scheherazade”.

Allegro Vivo

The image shows a musical score for two staves in 3/8 time. The first staff has dynamic markings of *ff* and *f*. The second staff has dynamic markings of *ff* and *f*. The score includes various rhythmic patterns, including dotted quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with accents and staccato markings.

Exercício IV

O exercício é o tema principal do “Tempo di Polka”, do Quarteto para Cornets ou Trompetas “The Four Horsemen” (1939), composto por Gus Guentzel, editado por C. L. Barnohuse, Inc. Esta música é executada frequentemente pela Oficina Trompetando. Esse trecho foi escolhido por requerer o uso intercalado da articulação de staccato duplo e triplo, como nos compassos 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 13 e 14.

Recomenda-se que na primeira vez o grupo pratique o exercício lentamente, de uma maneira que todas as notas soem homogêneas, com uma boa qualidade sonora de projeção. Observar as dinâmicas e as mudanças de andamento, que devem ser executadas de uma forma gradual e uniforme.

Ilustração 16: Exercício IV Duplo e Triplo Staccato, “The Four Horsemen”.

5 *a tempo* 3

a tempo 3 *accel.* *f*

9

p *slow* 3 *accel.* *f*

p 3 *slow* 3 *accel.* *f*

p *slow* 3 *accel.* *f*

p *slow* 3 *accel.* *f*

13 *a tempo* 3

a tempo 3 *accel.* *f*

3.4 STACCATÍSSIMO, MARTELLATO E MARCATO.

Referencial Teórico – Acentuação Staccatíssimo

Segundo ARBAN (1956, p. 49), a acentuação staccatíssimo (détaché piqué) é notada com um ponto alargado sobre a nota, como um triângulo fechado (ver exemplo 27). Esta articulação possui um caráter seco e nervoso no ataque.

Exemplo 27: Notação da acentuação staccatíssimo.



Segundo BUSH (1962, p. 62), a acentuação staccatíssimo é tocada muito breve, o início da nota em staccatíssimo é duro, seco e curto, mais curto que o staccato (ver exemplo 28).

Exemplo 28: Staccato e Staccatíssimo.



Segundo VAILLANT (1969, p. 42), o sinal de staccatíssimo indica que as notas acima ou abaixo das quais é colocado devem ser destacadas, picadas muito ligeiramente, quase secamente. A acentuação staccatíssimo retira da nota os três quartos do seu valor (ver exemplo 29).

Exemplo 29: Valor escrito e valor real.

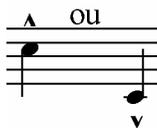


Referencial Teórico – Acentuação Martellato

Para ARBAN (1956, p.78), as notas com acentuação martellato devem ser atacadas com força. O som deve conservar seu volume durante toda a duração da nota.

Segundo VAILLANT (1969, p. 42), a acentuação martellato é grafada com um chapéu acima ou abaixo de uma nota (ver exemplo 30), indicando que a nota deve ser acentuada fortemente.

Exemplo 30: Acentuação Martellato.

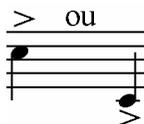


Referencial Teórico – Acentuação Marcato

Segundo VAILLANT (1969, p. 40), a acentuação marcato indica os sons marcados fortemente e sustentado.

De acordo com GREEN (1990, p. 58), em algumas seções a acentuação marcato consiste em um ataque mais forte seguido imediatamente de uma diminuição da sonoridade, sendo esta originada a partir da acentuação martellato. A acentuação marcato é notada como um pequeno decrescendo acima ou abaixo da nota (ver exemplo 31).

Exemplo 31: Acentuação Marcato.

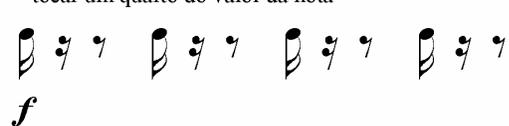


Procedimento Prático: O Trabalho de Articulação nas Acentuações Staccatíssimo, Martellato e Marcato.

Acentuação Staccatíssimo

A acentuação do staccatíssimo deve ser praticada com ataque de língua em “dOHT”, em vários níveis de dinâmica, do pp ao ff, pois é utilizada em trechos musicais com notas de curta duração. Deve-se lembrar que esta é uma acentuação de notas destacadas ou separadas, iniciadas com um ataque forte, e finalizada com a sonoridade curta e seca. É importante pratica-la da mesma forma que o staccato, enfatizando os três estágios do som (começo, meio e fim), dando uma importância maior para o final, pois a duração do staccatíssimo deverá ser de um quarto do valor de duração da nota.

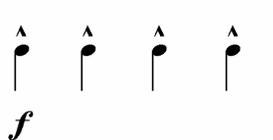
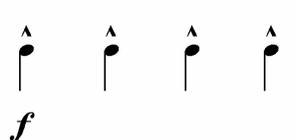
Exemplo 32: Acentuação Staccatíssimo.

Modelo de Escrita		Modelo de Interpretação
		tocar um quarto do valor da nota
	=	
<i>f</i>		<i>f</i>

Acentuação Martellato

A prática da acentuação do martellato tem como objetivo fazer com que a nota tenha uma amplitude sonora forte e sustentada no seu valor integral. Deve ter ataque forte, com exatidão. Essa acentuação é utilizada para destacar ou separar as notas, sendo aplicada em andamentos lentos, andantes e moderatos, em passagens musicais que requerem uma grandiosidade sonora. Lembrar que deve-se ter uma boa quantidade de oxigênio nos pulmões, estar em posição ereta e confortável, tanto em pé, quanto sentado, oferecendo uma melhora na ressonância sonora dessa acentuação.

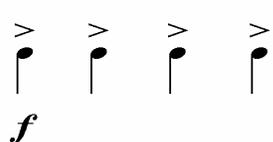
Exemplo 33: Acentuação Martellato.

Modelo de Escrita		Modelo de Interpretação
		tocar fortemente e sustentado
	=	
<i>f</i>		<i>f</i>

Acentuação Marcato

A acentuação marcato tem seu início mais forte e um pequeno decrescendo da sonoridade até o final, podendo ser praticado em todos os níveis de dinâmica, tendo uma leve separação entre as notas. É utilizada em andamentos movidos, tendo um caráter festivo, pomposo, solene. Deve ser praticada com a sílaba “dAH”, procurar manter a afinação durante o decrescendo do acento, manter o mesmo pulso, assim proporcionando o mesmo espaçamento entre as notas, não havendo um excesso de separação.

Exemplo 34: Acentuação Marcato.

Modelo de Escrita		Modelo de Interpretação
		tocar com ataque forte e suave seguido de um decrescendo de sonoridade
	=	
<i>f</i>		<i>f</i>

a) Exercícios em Grupo

Exercício I: Staccatíssimo

A acentuação staccatíssimo deve ser executada pelo grupo de uma forma padronizada, lembrando que a duração das notas passa a ser apenas de um quarto do valor escrito. O estudo de acentuação staccatíssimo oferece uma variedade de pronúncias, podendo ser praticado em diversos níveis de dinâmica.

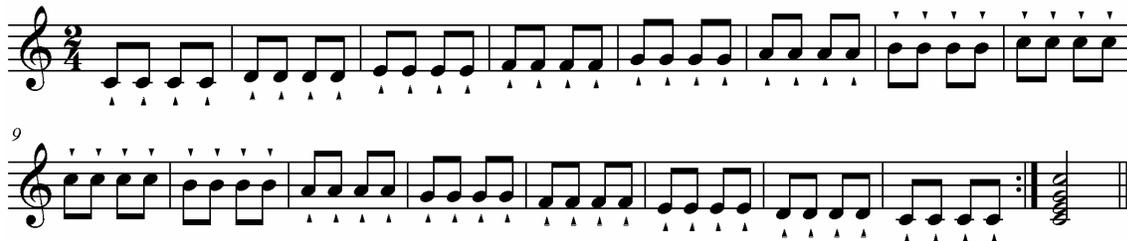
No início do som pronuncia-se a sílaba “dOH” com agressividade e no final usa-se a consoante “T” (dOH + T), fazendo um corte seco da nota (ver exemplo 32).

Primeiramente o professor ou um integrante do grupo determina o formato da acentuação staccatíssimo e como interpretá-la. A partir de uma concordância do grupo, todos terão que tocar o exercício em uníssono até o estágio três. O quarto estágio se desenvolve em tríades maiores e menores segundo o campo harmônico de Do maior; este estágio pode ser desenvolvido também em outras escalas. Procurar manter a homogeneidade da acentuação da articulação. Recomenda-se que na primeira vez, somente o professor ou um dos integrantes toque o exercício, na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

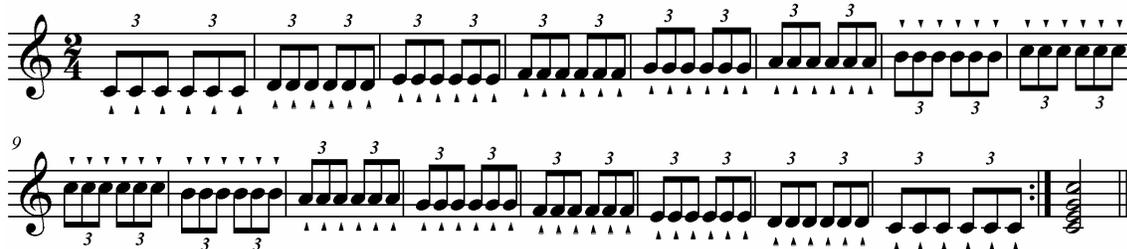
Exemplo 35a: Exercício I Staccatíssimo, primeiro estágio.



Exemplo 35b: Exercício I Staccatíssimo, segundo estágio.



Exemplo 35c: Exercício I Staccatíssimo, terceiro estágio.



Exemplo 35d: Exercício I Staccatíssimo, quarto estágio.

Exercício II: Martellato

As notas com acentuação martellato deverão ser tocadas fortemente e ter a duração integral do valor escrito (ver exemplo 33). O martellato geralmente está em andamentos lentos, andantes e moderatos, tendo um caráter pesante na sua execução.

É importante ter uma boa respiração, mantendo uma pressão constante da coluna de ar desde o seu início até o final da nota. O ataque é feito com a sílaba “dAH”, podendo ter as variações de vocalização (“AH” para as notas graves, “EH” para as notas médias e “IH” para as notas agudas).

O exercício deverá ser demonstrado pelo professor ou integrante do grupo que determinará o formato da acentuação martellato e como interpretá-la. Logo, então, todos tocarão o exercício em uníssono até o estágio três. O quarto estágio é um trabalho em tríades maiores e menores no campo harmônico do Do Maior com seqüência intervalar de terças; pode-se desenvolver este estágio no campo harmônico menor e modal. Procurar manter a homogeneidade da acentuação da articulação. Recomenda-se que na primeira vez, somente o professor ou integrante toque o exercício. Na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

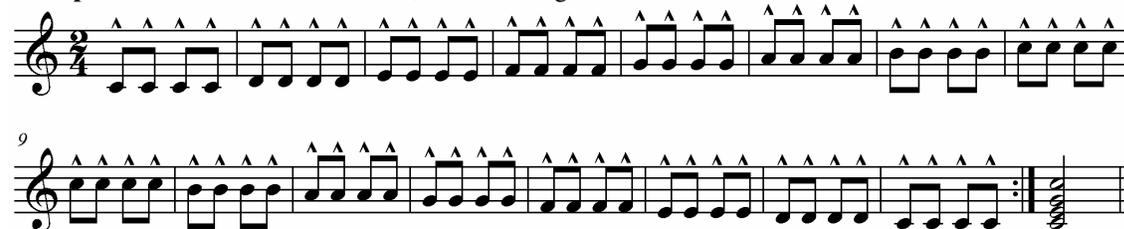
Exemplo 36a: Exercício II Martellato, primeiro estágio: Lento.



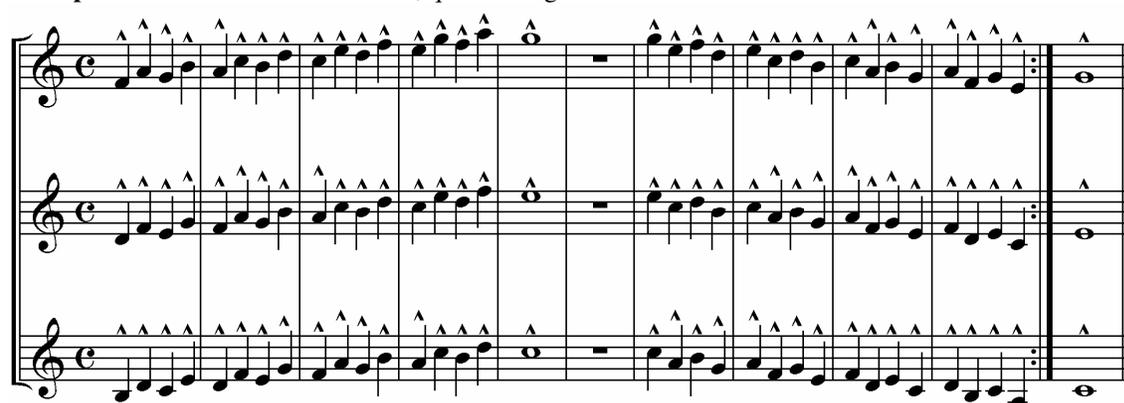
Exemplo 36b: Exercício II Martellato, segundo estágio: Andante.



Exemplo 36c: Exercício II Martellato, terceiro estágio: Moderato.



Exemplo 36d: Exercício II Martellato, quarto estágio: Moderato.



Exemplo 37c: Exercício III Marcato, terceiro estágio: Moderato.

Musical score for Exemplo 37c, Exercício III Marcato, terceiro estágio: Moderato. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8, and the second staff contains measures 9 through 16. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Exemplo 37d: Exercício III Marcato, quarto estágio: Andante – Allegro.

Musical score for Exemplo 37d, Exercício III Marcato, quarto estágio: Andante – Allegro. The score is written in common time and consists of two systems of four staves each. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music features a complex rhythmic pattern with accents (>) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

The image shows a musical score for Exercise IV, consisting of four staves. Each staff begins with a double bar line and the number '11'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first three measures contain rhythmic patterns with various accents (v) and dynamics (staccatissimo, martellato, marcato). The fourth measure is a whole note chord. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exercício IV: Excertos musicais com a utilização das acentuações staccatissimo, martellato e marcato.

A prática dos excertos musicais abaixo tem por finalidade enriquecer o conhecimento dos estudantes sobre o repertório orquestral e de grupos de trompetes. Somente quando os estudantes estiverem num nível mais avançado e consciente sobre este processo interpretativo podem praticar esses excertos de acentuações. É importante a junção das três acentuações e desenvolvê-las como ferramentas de trabalho. As acentuações devem ser praticadas de uma forma concisa, objetivando um som amplo e projetadas em todos os níveis de dinâmica. A relação das obras escolhidas traz excertos orquestrais para trompetes de compositores estrangeiros, e também uma obra para quinteto de trompetes, intitulada “Sol e Pedra”, composta por Glauber Santiago. É importante observar que os excertos orquestrais e a música “Sol e Pedra” já estão todas transpostas para trompete em Do (som real).

Praticar os excertos citados de acordo com a tabela 2. Procurar não exagerar nas interpretações. Como primeira vez, estudar de forma lenta, observar as dinâmicas, finais de frases e o caráter musical de cada obra. Sendo assim, os exemplos terão um maior colorido musical.

Tabela 2: Modelos de escrita e de interpretação das acentuações staccatíssimo, martellato e marcato.

<p>Modelo de Escrita</p> <p><i>f</i></p>	<p>Modelo de Interpretação tocar um quarto do valor da nota</p> <p><i>f</i></p>
<p>Modelo de Escrita</p> <p><i>f</i></p>	<p>Modelo de Interpretação tocar fortemente e sustentado</p> <p><i>f</i></p>
<p>Modelo de Escrita</p> <p><i>f</i></p>	<p>Modelo de Interpretação tocar com ataque forte e suave seguido de um decrescendo de sonoridade</p> <p><i>f</i></p>

Ilustração 17: Excerto I, trecho do terceiro movimento da “4ª Sinfonia”, de P. Tchaikowsky.

III. Scherzo. Pizzicato Ostinato

P. Tchaikowsky

Allegro

Trompete 1 in C

pp

Trompete 2 in C

pp



Obs.: a escrita do excerto pretende demonstrar como é grafada a acentuação staccatíssimo. A interpretação deve ser mantida, na maioria dos casos, no valor de um quarto do valor da nota (usando a sílaba “dOHT”). Na partitura original, Tchaikowsky já escreve da maneira que deve ser interpretado (ver exemplo 38). Levando em consideração que pizzicato é uma articulação para instrumentos de cordas, nota-se que o uso da articulação da acentuação staccatíssimo para instrumentos de sopro possui o mesmo resultado sonoro na interpretação.

Exemplo 38: Escrita original de Tchaikowsky.



Ilustração 18: Excerto II, trecho da obra “Pássaro de Fogo”, de Igor Stravinsky.

Variation de L'oiseau de Feu

Igor Stravinsky

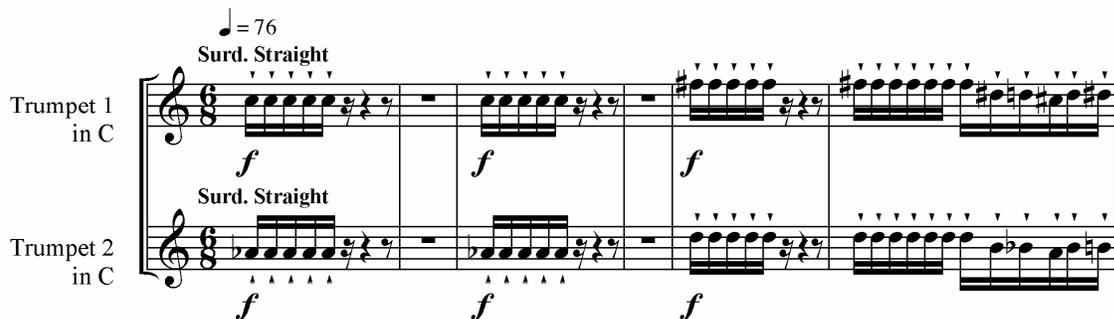


Ilustração 19: Excerto III, trecho da obra “Tannhauser”, de Richard Wagner.

Tannhauser

Abertura

Richard Wagner

The musical score is presented in three systems, each with three staves for Trompete 1, 2, and 3 in C. The first system includes a boxed 'M' above the first staff, indicating a measure repeat. The tempo is marked 'Assai stretto'. Dynamics range from *f* to *ff*. The music features a series of notes with accents and triplets. The second system continues the melodic lines with *ff* dynamics. The third system, marked with a boxed 'O', shows the continuation of the parts with various articulations and dynamics.

Ilustração 20: Excerto IV, trecho do quinto movimento da “2ª Sinfonia”, de Gustav Mahler.

V.

Gustav Mahler

10 Etwas energischer im Tempo

49 **Wieder zuruckhaltend** *molto rit.*

mf portamente rit. molto cresc. p p ff p molto cresc. fp fff p fp fff

Ilustração 21: Excerto V, trecho da obra “Quadros de uma Exposição”, de Modeste Mussorgsky e orquestração de Maurice Ravel.

Nº 10 La Grande Porte de Kiev

Modeste Mussorgsky, orq. Maurice Ravel

103 **Allegro alla breve - Maestoso con Grandezza**

Trompete 1 in C *f*

Trompete 2 in C *f*

Trompete 3 in C *f*

15

f

p

f

ff

p

23

Ilustração 22: Excerto VI, trecho do último movimento da obra “Pássaro de Fogo”, de Igor Stravinsky.

FINALE

Igor Stravinsky

15 **Lento Maestoso** ♩ = 54

Trompete 1 in C *ff*

Trompete 2 in C *ff*

16 **Piu mosso** 4

17 **Allegro non Troppo** (♩ = 208) *f*

Ilustração 23: “SOL E PEDRA”, Quinteto de Trompetes.

Sol e Pedra

para Quinteto de Trompetes

Glauber Lúcio Alves Santiago

$\text{♩} = 80$

Trompete 1 in C

Trompete 2 in C

Trompete 3 in C

Trompete 4 in C

Trompete 5 in C

9

18 $\text{♩} = 100$

Musical score for measures 18-21. The score consists of five staves. The top three staves are empty. The fourth and fifth staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.

22

Musical score for measures 22-25. The score consists of five staves. The top three staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bottom two staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.

28

Musical score for measures 28-32. The score consists of five staves. The top three staves (treble clef) show a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves (treble clef) show a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

33

Musical score for measures 33-37. The score consists of five staves. The top three staves (treble clef) show a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves (treble clef) show a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

38

Musical score for measures 38-41. The score consists of five staves. The top three staves (treble clef) show a melodic line with a half note in measure 38, a whole note in measure 39, and a quarter-note triplet in measure 40, followed by a half note in measure 41. The bottom two staves (treble clef) show a rhythmic accompaniment of eighth notes with a key signature change to one flat in measure 39. The key signature returns to natural in measure 40. The music concludes in measure 41 with a half note in the top staves and a quarter note in the bottom staves.

42

Musical score for measures 42-45. The score consists of five staves. The top three staves (treble clef) show a melodic line with a half note in measure 42, a whole note in measure 43, a quarter-note triplet in measure 44, and a half note in measure 45. The bottom two staves (treble clef) show a rhythmic accompaniment of eighth notes with a key signature change to two flats in measure 44. The key signature returns to one flat in measure 45. The music concludes in measure 45 with a half note in the top staves and a quarter note in the bottom staves.

46

3.5 NOTAS LIGADAS.

Referencial Teórico

Segundo MACBETH (1975, p. 10), na execução do trompete, a ligadura é o movimento de uma nota para outra sem interrupção do fluxo de ar. Ela deve ser tocada através da coordenação conjunta da mudança da sílaba (vocalização), da mudança do dedilhado e de uma leve pressão do diafragma. O autor salienta que não devem ocorrer mudanças visíveis nos músculos faciais, pois recomenda que o trompetista mantenha sempre a mesma posição da embocadura. Sobre o posicionamento da embocadura, o autor recomenda não esticar demasiadamente os lábios, como se estivesse sorrindo, para realizar as ligaduras.

ARBAN (1956, p. 88) relata que a marcação de ligado denota a continuação do som em um grupo de notas ligadas. Somente a primeira nota do grupo deve receber a articulação da língua, as demais notas serão iniciadas pela prolongação da saída de ar, pelo movimento dos lábios e pelo uso das válvulas. A passagem de uma nota ligada a outra deve ser

praticada com flexibilidade, sem movimentos abruptos. A coluna de ar tem importância primordial na execução de notas ligadas. Uma respiração profunda torna a modulação de uma nota para outra mais flexível e facilita o fraseado. O autor recomenda que se deva controlar a saída de ar de modo que nunca falte ar no final de uma frase, bem como ter o cuidado para que as válvulas estejam totalmente abaixadas no tempo exato.

Segundo FARKAS (1962, pp. 64, 65), apesar de uma pequena impulsão de ar pelo diafragma ajuda a manter as notas em uma modulação para cima, como um relaxamento moderado da pressão do ar ajuda na modulação para baixo, é muito difícil obter os suaves resultados das ligaduras com esses procedimentos. O autor relata que a maioria dos trompetistas usa um método de obter esse impulso leve sem forçar com o diafragma. Esse procedimento consiste no uso sutil dos sons das vogais “OH”, “AH” e “EE”. Há uma tendência natural em formar o interior da boca para a vogal “OH” para as notas graves, “AH” ou “OO” para o registro médio, e “EE” para o registro alto. Esses sons de vogal não mudam de um para outro em qualquer ponto da escala, a formação “OH” das notas mais baixas gradualmente torna-se “EE” no registro alto pelo arqueamento gradual cada vez mais alto da costa da língua, esse processo trabalha no inverso quando o desenho melódico é descendente. Em intervalos pequenos (segundas maiores e menores) as mudanças de vogais são quase imperceptíveis, o que em intervalos de distâncias maiores (terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas, etc.) as mudanças tornam-se evidentes.

Procedimento Prático: O Trabalho de Ligaduras Musicais em Grupo

O uso de notas ligadas é voltado para a execução de trechos musicais lentos e rápidos. A prática de notas ligadas no trompete tem por finalidade proporcionar uma leveza na performance de passagens musicais com intervalos curtos e longos entre as notas, o que traz uma maior agilidade para tocar em andamentos rápidos e uma suavidade da projeção sonora em andamentos lentos, pois não há a articulação da língua entre as notas.

A conexão de ligaduras entre as notas de intervalos distantes deve ter a aplicação de dois procedimentos (ver exemplo 39). Primeiro, pensar em um leve crescendo no último meio tempo (ársis) de cada nota. Segundo, vocalizar as notas, utilizando a vogal “AH” para a nota grave e “IH” para a nota aguda.

Exemplo 39: Crescendo nas ligaduras ascendentes e descendentes.

1 e 2 e
AH IH
(←) no último meio tempo da primeira nota deve-se pensar que existe um leve crescendo

2
1 e 2 e
IH AH
(←) no último meio tempo da primeira nota deve-se pensar que existe um leve crescendo

Outro aspecto que deve ser observado e praticado é, quando acionar as válvulas do trompete, ter um cuidado de não acioná-las com força demasiada, apenas a força necessária para movimentá-las. É importante que o instrumento esteja em ótimo estado de conservação, com as molas flexíveis, calço, válvulas lubrificadas e completamente limpas, isso facilita a execução de ligaduras. A mão que aciona as válvulas deverá estar alinhada com o braço e com os dedos curvados como uma garra, manter as falanges dos dedos sempre em contato com os botões das válvulas, o polegar fica levemente curvado e posicionado abaixo do tubo (“leadpipe” ou “mouthpipe”).

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

O estudo de ligaduras tem por intuito melhorar as conexões entre as notas sem a articulação da língua, mantendo uma coluna de ar constante, com velocidade suficiente para a produção sonora, e tocar como se estivesse cantando e vocalizando, usando “AH” para os graves, “EH” para os médios e “IH” para os agudos. Recomenda-se que na ligação entre o final e o começo de cada nota emprega-se somente a força necessária para a digitação nas válvulas.

Primeiramente o professor ou um integrante do grupo determina o formato das notas ligadas. A partir de uma concordância do grupo, todos terão que tocar o exercício em

uníssono até o estágio três. O quarto estágio se desenvolve em três vozes. Recomenda-se que na primeira vez, somente o professor ou um dos integrantes toque o exercício, na segunda vez todos os integrantes tocam o exercício.

Primeiro Estágio:

Recomenda-se que esse estágio seja feito inicialmente de uma forma lenta, procurando ter uma mesma equalização sonora. Compensar a defasagem que há nas ligaduras descendentes com uma coluna de ar mais forte, mas sem exageros. Num segundo momento, este estágio poderá ser tocado rapidamente, tendo variações de dinâmicas e tessituras, de acordo com o grau técnico do grupo.

Exemplo 40a: Exercício I Notas Ligadas, primeiro estágio.

Lento

mp

Segundo Estágio:

Sugere-se que na primeira vez o grupo faça as ligaduras a cada três notas, começando a primeira nota de cada grupo somente com a coluna de ar, pronunciando a vogal “AH”. Em seguida, utilizar a articulação da língua “dAH” para o início de cada agrupamento de três notas ligadas. Na segunda vez, fazer esse estágio inteiramente ligado. Fazer em várias dinâmicas, andamentos e tonalidades.

Exemplo 40b: Exercício I Notas Ligadas, segundo estágio.

Lento

mp

9

Terceiro Estágio:

Na primeira vez, o grupo faz as ligaduras a cada três notas, começando a primeira nota de cada grupo somente com a coluna de ar, pronunciando a vogal “AH”. Em seguida,

utilizar a articulação da língua “dAH” para o início de cada agrupamento de três notas ligadas. Na segunda vez, fazer esse estágio inteiramente ligado. Pensar na vocalização entre as notas dos agrupamentos: as notas graves são tocadas com a vogal “AH” e as notas agudas são tocadas com a vogal “IH”. Fazer em várias dinâmicas, andamentos e tonalidades.

Exemplo 40c: Exercício I Notas Ligadas, terceiro estágio.

Quarto Estágio:

O objetivo desse estágio é que o grupo pratique de uma forma uniforme as ligaduras em escalas e intervalos, sem excesso de força quando acionar as válvulas. Vocalizar as notas nas escalas cromáticas, nas seções de intervalos de terças maiores e menores, e intervalos diatônicos. Estar atento com a afinação dos acordes e o equilíbrio sonoro entre as vozes. Manter um sopro firme e constante, com uma sonoridade robusta em todas as dinâmicas.

Exemplo 40d: Exercício I Notas Ligadas, quarto estágio.

The image shows a musical score for Exercise II, divided into two systems. The first system (measures 5-8) features three staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) in the second measure. The second and third staves also begin with *f* and transition to *p*. The second system (measures 9-12) features three staves. The first staff begins with mezzo-piano (*mp*) and transitions to piano (*p*) in the final measure. The second and third staves also begin with *mp* and transition to *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Exercício II

O seguinte exercício expõe os doze compassos iniciais do décimo sexto dueto do volume 1 da série “Jazz Duets for Trumpet”, compostos por Bob Martin, editora Berkelle Press Publications, 1972. A importância desse exercício é que o primeiro trompete mantenha uma uniformidade nas conexões entre as tercinas, enfatizando a acentuação escrita, proporcionando um “balanço” típico do Blues Jazzístico, soprando um pouco mais forte nas notas acentuadas. O segundo trompete deve levar em consideração que neste dueto o compasso quaternário é executado em doze por oito com quiálteras, com isso a interpretação torna-se fiel ao estilo. Outro aspecto a se observar, é que o segundo trompete deve tocar sem forçar as notas ligadas e pensar num andamento lento e sem pressa, com um caráter melancólico.

Ilustração 24: Exercício II Notas Ligadas, “Duet 16”.

Duet 16

Slow Blues ♩ = 60

Bob Martin

5

9

Exercício III

O exercício é uma transcrição do “Benedictus”, feita por David Hickman para trio de trompetes, da “Missa Aeterna Christi Munera”, composta por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), editora Trigram Music Inc, 1986. É importante que os integrantes do grupo iniciem o som das frases levemente, mantendo um caráter religioso. A polifonia do “Benedictus” deverá ter um caráter de uniformidade nas ligaduras e dinâmicas. No registro agudo manter um som robusto. Procurar sustentar os finais de frase até o início da próxima feita pelos outros trompetistas, não deixando espaçamentos, pensar num grande coral.

Ilustração 25: Exercício III Notas Ligadas, "Benedictus".

Benedictus

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Transcrito por David Hickman

Andante sostenuto ♩ = 78

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole note rest in the first four measures and a half note G4 in the fifth measure, marked *mp*. The middle staff is a vocal line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The bottom staff is a lute or keyboard accompaniment line with a whole note rest in the first four measures and a half note G4 in the fifth measure, marked *mp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The middle staff is a vocal line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The bottom staff is a lute or keyboard accompaniment line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The system begins with a measure number '6' above the first staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The middle staff is a vocal line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The bottom staff is a lute or keyboard accompaniment line with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The system begins with a measure number '11' above the first staff.

Exercício IV

O exercício abaixo traz os trinta e dois compassos iniciais da música “Para Todos Nós Tocamos”, composta por Glauber Lúcio Alves Santiago. A finalidade desse exercício é que todos os trompetes mantenham, nas semi-colcheias, uma uniformidade de ligaduras, observando que as ligaduras são de duas em duas notas. Procurar manter o ostinato

desejado no mesmo pulso, fazendo um processo imitativo em relação a timbres, dinâmicas e articulações, melhorando a homogeneidade no procedimento das ligaduras.

A parte do trompete piccolo deverá ser tocada o mais ligado possível, em dinâmica mezzo-forte. As demais vozes não deverão estar em uma dinâmica mais forte que a melodia principal.

Ilustração 26: Exercício IV Notas Ligadas, “Para Todos Nós Tocarmos”.

Para Todos Nós Tocarmos

Glauber Lúcio Alves Santiago

Moderato

The musical score is presented in a multi-staff format. The top section shows the brass instruments: Trompete piccolo, Trompete 1, Trompete 2, Trompete 3, Flugel 1, and Flugel 2. The Trompete piccolo part is marked 'Moderato' and consists of a single melodic line. The other brass parts have rests. Below this, there are two systems of piano accompaniment. The first system consists of four staves, with the top two staves containing a melodic line and the bottom two staves containing a bass line. The second system consists of four staves, with the top two staves containing a melodic line and the bottom two staves containing a bass line. The score is in 2/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat).

System 1: Four staves of music in 4/4 time. The top staff features a melodic line with a flat key signature and a long note. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third and fourth staves are mostly empty, with some notes in the fourth staff.

System 2: Four staves of music in 4/4 time. The top staff has a melodic line with a flat key signature. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a sharp key signature. The third and fourth staves are mostly empty, with some notes in the fourth staff.

System 3: Four staves of music in 4/4 time. The top staff has a melodic line with a flat key signature. The second staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a flat key signature. The third and fourth staves are mostly empty, with some notes in the fourth staff.

CAPÍTULO 4 – ASPECTOS INTERPRETATIVOS E SUA IMPORTÂNCIA NA PERFORMANCE MUSICAL.

4.1 AGRUPAMENTOS DE NOTAS.

Referencial Teórico

Segundo THURMOND (1991), o enfoque recomendado no “Note Grouping” parte da análise e uso do conceito “Arsis-Thesis” na interpretação musical como um significado de conquista de um alto grau de expressividade musical. Para apresentar esse conceito, o autor descreve a evolução do ritmo e da métrica, mostra como se desenvolveu o uso do movimento “Arsis-Thesis” e sua utilização, tendo a emoção como o elemento satisfatório na música. “Note Grouping” é um sistema de agrupamento de notas numa sucessão de “Arsis-Thesis”, que se usado apropriadamente aumentará o movimento imaginário produzido pela música nas mentes de ambos, o intérprete e o ouvinte.

Para o autor, a técnica por si só não é suficiente para transmitir essa mensagem; deve haver algo mais – movimento, calor, expressão, estética, pois é nesse momento que o conceito e a utilização do “Note Grouping” se tornam importantes no aspecto da expressividade musical.

Os termos “Arsis” e “Thesis” são originados do drama grego, utilizados na poesia e na melodia, onde o líder do coro marcava o tempo para a dança com um pé encaixado no sapato que era preso a um tipo de palmatório. Este tipo de batida provavelmente não seria ouvida pelo auditório, sendo esta batida chamada de “Thesis” ou tempo forte. Pode-se definir “Arsis” como o tempo fraco, o momento de suspensão ou impulso. Devido isso, no “Note Grouping” deve-se enfatizar as notas do “Arsis” (tempo fraco), para mostrar a alternância contínua entre tensão e repouso (“Arsis” e “Thesis”), criando a idéia de movimento durante a performance das frases musicais.

O autor traz uma amostra (p. 93, ex. 64) de um período inteiro com a utilização do agrupamento de notas e de suas conduções enfatizando os movimentos do “Arsis” para o “Thesis” na melodia do primeiro tema do último movimento do *Concerto n.º. 3 para Piano e Orquestra*, composto por L. v. Beethoven (ver exemplo 41).

Exemplo 41: Agrupamentos de notas na melodia do primeiro tema do último movimento do *Concerto para Piano e Orquestra*, de L. v. Beethoven.

Procedimento Prático: O Uso do “Note Grouping” em Grupo

Sugere-se para a prática de “Note Grouping”, que as notas na parte de “cima” do tempo (“Arsis”) sejam enfatizadas, principalmente, nas frases iniciadas em anacruse, tocando um pouco mais forte. Com isso, será criado um impulso e uma conexão métrica para os próximos compassos. Todas as notas devem ser conectadas sempre do tempo fraco para o tempo forte, observando o movimento de tensão e repouso durante o processo musical de cada frase.

Exemplo 42: Agrupamentos de Notas, “Note Grouping”.

T: “Thesis” A: “Arsis” P: Padrão G: Grupo (interpretação do “Arsis”) ----: Subgrupo

Os agrupamentos de Notas podem ser utilizados em vários desenhos rítmicos como no exemplo 43.

Exemplo 43: Combinações Rítmicas de Agrupamentos para Interpretação.

The musical score for Example 43 consists of 19 measures of music, organized into nine staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-2):** Measure 1 contains a quarter note, followed by a group of two eighth notes, and another quarter note. Measure 2 contains a quarter rest, followed by a group of two eighth notes, a quarter rest, and another group of two eighth notes.
- Staff 2 (Measures 3-4):** Measure 3 contains a quarter rest, followed by a group of two eighth notes, a quarter rest, and another group of two eighth notes. Measure 4 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes.
- Staff 3 (Measures 5-6):** Measure 5 contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 6 contains a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 4 (Measures 7-8):** Measure 7 contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, and another triplet of eighth notes. Measure 8 contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 5 (Measures 9-10):** Measure 9 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes. Measure 10 contains a quarter rest, followed by a group of two eighth notes, a quarter rest, and another group of two eighth notes.
- Staff 6 (Measures 11-12):** Measure 11 contains a quarter rest, followed by a group of two eighth notes, a quarter rest, and another group of two eighth notes. Measure 12 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes.
- Staff 7 (Measures 13-14):** Measure 13 contains a quarter note, followed by a group of two eighth notes, and another quarter note. Measure 14 contains a quarter note, followed by a group of two eighth notes, and another quarter note.
- Staff 8 (Measures 15-16):** Measure 15 contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 16 contains a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 9 (Measures 17-18):** Measure 17 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes. Measure 18 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes.
- Staff 10 (Measures 19-20):** Measure 19 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes. Measure 20 contains a group of two eighth notes, followed by a group of two eighth notes, and another group of two eighth notes.

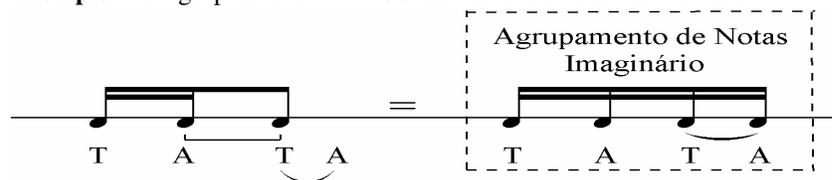
Observa-se que todo colchete do exemplo 42 parte do “Arsis” para o “Thesis”, gerando um impulso musical. Com isso, deve-se reforçar sempre 2 – 1, sendo o número 2 o “Arsis”, e o número 1 o “Thesis”. Num grupo de quatro colcheias, pensa-se 1 – 2 1 – 2; num grupo de quiálteras, deve-se pensar 1 – 2 3 1; nas semicolcheias, 1 – 2 3 4 1 – 2 3 4 1; A prática de estudar um exercício musical, ou a música deve ser praticado um grupo de cada vez, com uma pequena pausa entre cada um, em andamento lento (primeiro estágio). Observar e manter cada grupo em um tempo preciso na peça, tendo uma unidade coerente, fazendo a progressão de “Arsis” (anacruse) inicial (movendo) em direção à “Thesis”. O praticante deve ter uma imagem mental do movimento curto de cada grupo e também do período musical completo.

Sugere-se que as notas com ponto de aumento tenham uma sustentação normal, e enfatizar levemente a nota mais curta de cada grupo, fazendo que as duas notas mais próximas venham a ter uma combinação mais enfática e uma melhor conexão. Em andamentos lentos, sustentar a nota pontuada em seu valor integral e reforçar a nota curta (ver compasso 13 do exemplo 43). Em movimentos rápidos, o ponto é trocado por uma pausa (ver compasso 14 do exemplo 43) com a utilização da pausa de semi-colcheia, e a nota curta é enfatizada. Esse mesmo raciocínio pode ser usado em quiálteras e em compassos compostos.

Em todos os momentos que aparecerem notas sincopadas, reforçar as notas curtas (ver compasso 20 do exemplo 43).

No compasso 18 do exemplo 43, imaginar que a escrita real do “Arsis – Thesis” será de quatro semi-colcheias, as duas primeiras são articuladas e as duas últimas ligadas, tendo o modelo de “T A T A” (ver exemplo 44).

Exemplo 44: Agrupamento de duas semi-colcheias com uma colcheia.



Exercício I

A finalidade deste exercício é que os executantes toquem de uma forma lenta, articulando as notas de maneira suave com a sílaba “dAH”, em dinâmicas mp e mf, sempre

enfazando o movimento do “Arsis” para o “Thesis” para uma melhor conexão entre as notas. Isso deverá ser feito soprando um pouco mais as notas do “Arsis”, porém com uma cautela para não ocorram exageros nas conexões dos agrupamentos de nota. Assim, a interpretação não torna-se uma caricatura do processo. É importante que a execução tenha uma imagem mental do movimento de grupos menores, e logo poderá ser tocada completamente sem a separação dos grupos.

Exemplo 45a: Exercício I Agrupamentos de Notas.

Exemplo 45b: Exercício I Agrupamentos de Notas, Variação 1.

This musical score consists of three staves. The top staff begins with a measure number '4' and contains a sequence of eighth-note triplets with a descending chromatic interval. The middle and bottom staves mirror this pattern with similar triplet exercises, maintaining the same rhythmic and melodic structure across all three parts.

Exemplo 45c: Exercício I Agrupamentos de Notas, Variação 2.

This musical score consists of three staves. The top staff features a sequence of eighth-note groups with a descending chromatic interval. The middle and bottom staves mirror this pattern with similar eighth-note exercises, maintaining the same rhythmic and melodic structure across all three parts.

This musical score consists of three staves. The top staff begins with a measure number '4' and contains a sequence of sixteenth-note groups with a descending chromatic interval. The middle and bottom staves mirror this pattern with similar sixteenth-note exercises, maintaining the same rhythmic and melodic structure across all three parts.

4.2 EQUALIZAÇÃO SONORA: ENFATIZANDO AS NOTAS CURTAS E AS NOTAS GRAVES.

Referencial Teórico

Segundo SIMÕES (1997, p. 47), a existência de um recurso prático é salientar com maior atenção as notas curtas e grupos de notas de menores valores. De acordo com as

normas métricas da poesia da Grécia Antiga, para que a sua projeção não seja prejudicada por sua curta duração, deve-se enfatizar as notas curtas. A presença da dinâmica rítmica é uma técnica de composição empregada para dar maior destaque a uma determinada frase ou motivo musical. Geralmente, quando alguém toca um grupo de figuras rítmicas de valores menores em relação ao texto musical, há uma tendência natural de “atropelar” as notas. Se ao contrário, esse executante intensifica o som dos grupos de notas menores, a passagem rítmica se destacará, dando maior clareza à frase.

SCHLUETER (a ser editado, p. 42 e 43) explica que a percepção humana tende a equalizar o agudo como forte e o grave como suave. No trompete, uma escala ou arpejo ascendente é ouvido como um crescendo e uma escala ou arpejo descendente com um decrescendo, por causa de propriedades acústicas. O autor recomenda ao executante que desejar tocar uma escala ou arpejo evitando a mudança de dinâmica acústica fazer um decrescendo na linha ascendente e um crescendo na linha descendente, isso criará a ilusão de que mais agudo não significa necessariamente mais alto.

Procedimento Prático: A Prática da Equalização Sonora nas Notas Curtas e Graves em Grupo

Recomenda-se o uso da técnica da equalização sonora em todas as notas curtas e notas graves para o trompete, reforçando-as, produzindo uma sonoridade mais forte nessas notas, devido aos instrumentos de sopro geralmente possuírem a região aguda com maior projeção sonora do que a região grave. Nos metais deve-se equilibrar essa defasagem dando uma maior ênfase às notas mais graves e curtas em todas as frases musicais. Porém, o excesso de energia nessas notas pode causar o efeito contrário, tornando-se uma caricatura do processo. Acredita-se que a utilização dessa técnica possibilita aos praticantes terem um desempenho mais satisfatório em sua interpretação musical e uma satisfação maior para quem ouve.

Exercício I

Primeiro Estágio:

Na primeira vez, ou o professor ou um integrante do grupo toca o exercício reforçando as notas curtas e graves, num andamento moderado, o exercício pode ser tocado

em várias articulações, com notas ligadas ou separadas em dinâmica mp e mf. Na segunda vez, todos tocam em uníssono, lembrando que as notas graves e curtas têm mais som, mas sem exagero e manter uma projeção sonora satisfatória na região aguda. Praticar o exercício em várias tonalidades e intervalos de maiores distâncias (quartas, quintas, sextas, sétimas). As notas que estiverem com marcação (*) deverão ser tocadas com mais ênfase.

Exemplo 46a: Exercício I Equalização Sonora, primeiro estágio.

Segundo Estágio:

O estágio abaixo está escrito em oitavas e deve ser praticado numa sonoridade equilibrada entre graves e agudos, podendo ser tocado em todas as articulações, em andamento de moderato para allegro, manter uma precisão rítmica. Pensar numa bola de basquete em movimento debaixo para cima tendo um controle proporcional com o esforço da batida da mão.

Lembrar que não se interpreta colcheias pontuadas com semi-colcheia da forma que normalmente se escreve. Pois troca-se o ponto de aumento por uma pausa de semi-colcheia, e a semi-colcheia é reforçada, por ser mais curta e mais grave (ver exemplo 47).

Exemplo 47: Forma escrita e a interpretação das colcheias pontuadas.

As notas marcadas com (*) sempre deverão ter uma ênfase maior.

Exemplo 46b: Exercício I Equalização Sonora, segundo estágio.

Moderato - Allegro

Moderato - Allegro

seguir o padrão do asterisco

5

seguir o padrão do asterisco

Terceiro Estágio:

Este estágio é um estudo de arpejos ascendentes e descendentes de acordes maiores em progressão cromática. Deve-se ressaltar a importância de que tanto em movimento ascendente quanto descendente, as notas graves terão maior ênfase. Observar que as notas agudas também devem ter uma boa projeção sonora, lembrar que as notas agudas não deverão perder intensidade sonora, procurar manter um equilíbrio sonoro entre as notas graves, médias e agudas. Na primeira vez, fazer o exercício em andamentos moderados. Na segunda vez, aumentar a velocidade, podendo ser feito em compassos binários. As notas marcadas com (*) sempre deverão ter uma ênfase maior. Os crescendos e decrescendos são movimentos imaginários.

Exemplo 46c: Exercício I Equalização Sonora, terceiro estágio.

seguir o padrão do crescendo e decrescendo imaginário



Exercício II: Excertos Musicais com a Utilização de Agrupamentos de Notas e Equalização Sonora.

A proposta desses excertos é possibilitar a prática em obras musicais. Recomenda-se praticá-los somente quando o estudante estiver num nível mais avançado e consciente sobre este processo interpretativo. Nesses excertos, é importante a junção de ambas as ferramentas de trabalho: agrupamentos de notas e a ênfase nas notas curtas e graves. A relação das obras escolhidas traz excertos orquestrais para trompetes de compositores nacionais e estrangeiros, e também uma obra para quarteto de trompetes composta por Gilberto Gagliardi.

Os excertos abaixo deverão ser praticados de uma forma coerente com a tabela 3. Ter em mente que os resultados da interpretação musical não fiquem exagerados, principalmente a equalização entre notas graves e agudas. Deve-se praticar como primeira vez de forma lenta, observar as dinâmicas e os finais de frases. Sendo assim, os excertos terão mais nuances musicais (ver tabela 3). Nesse estágio avançado, as notações da tabela 3 foram colocadas somente nos compassos iniciais de cada excerto de trabalho de naipes, devendo o praticante fazer suas próprias anotações nos compassos seguintes, utilizando os subsídios fornecidos para a interpretação.

Tabela 3: Notações Interpretativas.

(>) ou (<)	Crescendos e Decrescendos Reais
> ou <	Crescendos e Decrescendos Imaginários
—	Agrupamentos de Notas "Arsis" / "Thesis"
*	Ênfase nas Notas Curtas e Graves

a) Solos Orquestrais

Ilustração 27: Solo I, trecho da obra "Bolero", de Maurice Ravel.

Bolero

MAURICE RAVEL

Tempo di Bolero moderato assai ♩ = 72

Solo
Surd. Straight

Tpt
in C

mp

5

10

14

Ilustração 28: Solo II, trecho da obra "Introdução aos Choros", de Heitor Villa-Lobos.

INTRODUÇÃO AOS CHOROS

H. Villa -Lobos

Tempo de Valse Lente

Surd. (copo)

Tpt
in C

mf

3

3

b) Trabalho em Naipes

Ilustração 29: Naipes I, trecho da obra “Academic Festival Overture”, de Johannes Brahms.

ACADEMIC FESTIVAL OVERTURE

JOHANNES BRAHMS, Op. 80
(1833 - 1897)

Allegro

The image displays a musical score for three trumpets in C major, divided into three systems. The first system (measures 1-9) features three staves labeled 'Tpt in C 1', 'Tpt in C 2', and 'Tpt in C 3'. The music is marked 'dolce p' and includes dynamic markings and asterisks. The second system (measures 10-19) is labeled 'C Tpt. 1', 'C Tpt. 2', and 'C Tpt. 3' and shows the continuation of the melodic lines. The third system (measures 20-24) also shows the three trumpets, with a 'cresc.' marking appearing in the later measures. The score is written in treble clef with a common time signature.

Ilustração 33: Naipes V, trecho da obra "Fosca", de Antonio Carlos Gomes.

Fosca

Abertura

Antonio Carlos Gomes

19 **Allegro Vivace non troppo**

Tromba 1 (Do)

Tromba 2 (Do)

Trompete 1 (Do)

Trompete 2 (Do)

24 **Stesso movimento**

29 **affrettando** **Tempo I**

The musical score is arranged in four staves. The first system (measures 19-23) shows the Tromba 1 and Tromba 2 parts with a *mp* dynamic and accents. The second system (measures 24-28) features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The third system (measures 29-32) includes a *p* dynamic followed by a *ff* dynamic, with a *ff* dynamic also present in the Trompete 1 and Trompete 2 parts. The tempo markings are *Allegro Vivace non troppo*, *Stesso movimento*, *affrettando*, and *Tempo I*.

Ilustração 34: Naipes VI, trecho da obra “Il Guarani”, de Antonio Carlos Gomes.

IL GUARANI

Antonio Carlos Gomes

Andante grandioso

Musical score for four brass instruments: Tromba 1 in Do, Tromba 2 in Do, Cornetta 1 in Do, and Cornetta 2 in Do. The tempo is **Andante grandioso**. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is marked **ff marcato**. It features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The first three measures are marked with double asterisks (**), and the fourth measure with triple asterisks (***). Trills are indicated by (<) (>) symbols. Trills are also marked with a '3' above the notes.

1 Andante espressivo

Musical score for four brass instruments: Tromba 1 in Do, Tromba 2 in Do, Cornetta 1 in Do, and Cornetta 2 in Do. The tempo is **1 Andante espressivo**. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is marked **p**, **pp**, and **dim.***. It features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The first three measures are marked with double asterisks (**), and the fourth measure with triple asterisks (***). Trills are indicated by (<) (>) symbols. Trills are also marked with a '6' above the notes.

Un poco più animato

I. Tempo

17

6

ff

6

ff

6

ff

6

ff

2

Più mosso

26

p

f

p

f

p

f

p

f

f

f

f

f

f

29

ff

ff

ff

ff

Ilustração 35: Naipes VII, trecho da obra “Cantiga Brasileira”, quarteto para trompetes de Gilberto Gagliardi.

Cantiga Brasileira

(Toada)

Gilberto Gagliardi

Andantino A

The musical score is for a quartet of trumpets in Bb. It is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 9. The tempo is marked 'Andantino' and the section is labeled 'A'. The key signature has one flat (Bb). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is used throughout. There are also asterisks (*) and wedge-shaped accents (>) placed above or below notes to indicate specific performance techniques. The four staves are labeled 'Trompete 1 (Bb)', 'Trompete 2 (Bb)', 'Trompete 3 (Bb)', and 'Trompete 4 (Bb)'.

4.3 RITMOS SINCOPADOS.

Referencial Teórico

Os modelos de ritmos sincopados na linguagem musical brasileira, tanto erudita quanto popular, originaram-se de uma fusão das tradições dos índios nativos e dos mais diversos povos da Europa, da Ásia, da América Latina e, especialmente, de modelos

rítmicos da África. Essa fusão foi como um ponto de partida para a caracterização dos nossos ritmos sincopados, tais como: o samba, choro, baião, maracatu, frevo, afuché, marcha, afro-sambas e diversos outros ritmos sincopados.

De acordo com LACERDA (1961, pp. 38 e 39) os ritmos sincopados ocorrem quando os tempos fracos, ou partes fracas dos tempos se prolongam para tempos fortes ou partes fortes seguintes. O acento, que deveria surgir nestes últimos, não aparece, é suprimido. A sincopa é indicada pela ligadura ou por nota pontuada. A nota sincopada é aquela que ocupa o lugar onde deveria cair o acento normal.

Segundo JACOB (2003, p. 51), a sincopa é um fenômeno que ocorre quando uma nota musical é colocada no tempo fraco prolongando-se para o tempo forte, ou parte do tempo forte. Chamam-se ritmos sincopados aqueles que possuem acentuações deslocadas da rítmica normal do compasso.

Procedimento Prático: O Trabalho de Síncopas em Grupo.

Objetivando um trabalho dos modelos de ritmos sincopados e suas nuances interpretativas, sugere-se, inicialmente, praticar lentamente, procurando manter uma mesma pulsação. Os modelos de sincopas poderão ser praticados com um aumento dos valores de suas figuras em andamentos lentos, enfatizando a marcação dos tempos fortes e fracos (ver exemplo 48).

Exemplo 48: Aumento dos valores das figuras em andamentos lentos.

The image shows two musical examples in 2/4 time. The first example, labeled 'Vivace - 1º vez', shows a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by a dotted quarter note. The second example, labeled 'Lento - 2º vez', shows a sequence of quarter notes with stems pointing down, followed by a dotted half note.

Em certos momentos, a nota curta poderá ser reforçada, em outros, a nota longa. A acentuação dependerá do contexto musical e composicional, não de valores de notas curtas ou longas. Num estágio avançado, o estudante deverá praticar as sincopas em vários andamentos e dinâmicas.

É importante observar que os modelos rítmicos sincopados possuem diferentes maneiras de escrita e utilizando diferentes fórmulas de compassos simples e compostos (ver exemplo 49).

Exemplo 49: Variações de escrita de modelos sincopados.

A. B. C.
D. E.
F. G. H.
I. J.

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Este exercício deve ser praticado primeiramente de uma forma cantada, com as sílabas “tAH” ou “dAH”, e pensando apenas no modelo rítmico. Praticar em várias fórmulas de compasso, aumentando e diminuindo seus valores. Primeiramente, o professor ou um dos integrantes do grupo canta o modelo rítmico, para depois tocar no instrumento; em seguida, o grupo faz o mesmo procedimento. Sugere-se tocar a nota Sol da segunda linha da clave de Sol em uníssono, em dinâmica mp e mf. Lembrar de manter um pulso constante, fazendo a marcação com o pé.

Primeiro Estágio:

Exemplo 50a: Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 1.

As notas com as hastes para cima
devem ser marcadas com o pé

Exemplo 50b: Exercício I Ritmos Sincopados, Primeiro Estágio: Modelo 2.

7

Musical score system 1, measures 7-13. Four staves of music in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

14

Musical score system 2, measures 14-21. Four staves of music in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and rests.

22

Musical score system 3, measures 22-28. Four staves of music in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents.

Terceiro Estágio:

Este estágio se desenvolve na escala de Do maior em movimento ascendente e descendente utilizando a articulação curta e acentuação da última semi-colcheia de cada tempo em modelos sincopados, sendo finalizado com um “shake”⁵ e um “glissando”⁶ de oitava. Praticar em dinâmicas *mf* e *f*, em andamentos *moderato* e *allegro*.

Exemplo 50f: Exercício I Ritmos Sincopados, Terceiro Estágio.

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems of four staves each. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The music features syncopated rhythms with accents on the eighth notes. The word "simile" is written below the first three staves of the first system. The second system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a final measure with a glissando and a shake effect.

⁵ O “shake” é um efeito jazzístico, sua execução é feita como um trilha labial rápido ou lento dependendo do estilo da música. Pode ser de meio-tom, de um tom, de terça menor ou maior, e de quarta ou quinta justa. Também é executado com um leve movimento da mão direita sobre as válvulas ou cano receptor do bocal (“lead-pipe”).

⁶ O “glissando” é um efeito jazzístico, sua execução pode ser longa ou curta, dependendo do intervalo indicado pelo compositor. Possui efeito cromático, utilizando somente meia válvula do trompete, isto é, acionando somente até a metade da válvula.

Quarto Estágio:

Este estágio foi elaborado a partir do exercício nº 7 “Step Easy” do “*A Manual for The Stage or Dance Band Trumpet Player*”, feito por Frank “Porky” Panico e George Wiekirchen, editado por Burrows Music Co., Boston, 1961. Foi modificado para ritmos sincopados, mas mantendo o padrão de acordes em blocos e harmonia “jazzística” e uma progressão de “Blues”.

Estudar nos andamentos moderato e allegro, respeitando as dinâmicas de cada seção fraseológica. Enfatizar a batida do pé para manter uma pulsação constante.

Exemplo 50g: Exercício I Ritmos Sincopados, Quarto Estágio.
Tempo de Samba (Moderato)

6

Four staves of music in G major. Measures 6-11 show a dynamic progression from piano (*p*) to forte (*f*). The first three staves have a crescendo hairpin, and the fourth staff has a decrescendo hairpin. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

12

Four staves of music in G major. Measures 12-17 show a dynamic progression from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*) and back to mezzo-forte (*mf*). The first three staves have a crescendo hairpin, and the fourth staff has a decrescendo hairpin. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

18

Four staves of music in G major. Measures 18-23 show a dynamic progression from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The first three staves have a decrescendo hairpin, and the fourth staff has a decrescendo hairpin. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

Exercício II – Excertos Musicais com a Utilização de Rítmos Sincopados.

Os excertos propostos têm a finalidade de fornecer subsídios para a prática dos ritmos sincopados em obras musicais. O estudante ao praticá-los, deve estar ciente sobre as sincopas e suas inflexões, acentuações e deslocamento conforme o estilo interpretativo dos excertos.

A relação das obras escolhidas traz excertos de solos e naipes orquestrais para trompetes de compositores nacionais, pois esses se utilizavam de ritmos sincopados populares. Também foram selecionadas duas obras para Grupos de Trompetes escritas especialmente para a “Oficina Trompetanto”, sendo a primeira “Quatro no Agogô”, composta por Tiago Pallone; a segunda “Persuasão”, composta por Tuti Fornari.

a) Solos Orquestrais

Ilustração 36: Solo I, trecho da obra “Colombo”, de Antonio Carlos Gomes.

COLOMBO PARTE 4

Antonio Carlos Gomes

E SOLO Danza Spagnuola

Cornetta I
in do

p

F

Ilustração 37: Solo II, trecho da obra “Dansa Negra”, de Camargo Guarnieri.

DANSA NEGRA

Camargo Guarnieri

Soturno ($\text{♩} = 76$)

Tpt
(Do)

45 A2 *f*

rall. a tempo

55 1 *f* *p*

71 *ff*

ff

b) Trabalho em Naípe

Ilustração 38: Naípe I, trechos da obra "Batuque", de Lorenzo Fernandez.

BATUQUE

DANZA DI NEGRI

Lorenzo Fernandez

6 Allegro Pesante *cuivré gliss*

Tromba 1 in Do *f* *giocoso*

Tromba 2 in Do

Tromba 3 in Do

7 *cuivré*

f

8

ff

ff

mf

Musical score for measures 1-8. The score consists of three staves. The top two staves are empty. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 9-10. The score consists of three staves. Measures 9 and 10 are marked with a '4' above the staff, indicating a four-measure rest. The music resumes in measure 11. The dynamic marking *f* (forte) is present. The key signature has one flat.

Musical score for measures 11-15. The score consists of three staves. The text "11 campana all'aria" is written above the first staff. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The key signature has one flat.

Musical score for measures 16-20. The score consists of three staves. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is present. The music continues with the same rhythmic pattern as the previous section. The key signature has one flat.

Ilustração 39: Naipe II, trecho da obra “Quatro no Agogô”, quarteto para trompetes de Tiago Pallone.

Quatro no Agogô

quarteto de trompetes

Tiago Pallone (DJAPE)

57

61

Musical score for measures 61-65. The score consists of four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (>) and slurs over the notes. The dynamics are generally consistent across the section.

66

Musical score for measures 66-70. The score consists of four staves. The key signature has three flats. The music continues with the same rhythmic complexity. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). There are crescendos and decrescendos indicated by hairpins. Slurs and accents are used throughout.

71

Musical score for measures 71-75. The score consists of four staves. The key signature has three flats. The music continues with the same rhythmic complexity. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte). There are crescendos and decrescendos indicated by hairpins. Slurs and accents are used throughout.

76

Musical score for measures 76-80. The score is written for four staves in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include accents (>) and hairpins. The first staff has a melodic line with some grace notes. The second and third staves have more rhythmic, accompanimental parts. The fourth staff provides a steady bass line.

81

Musical score for measures 81-86. This section begins with a triplet of eighth notes in the first staff, marked with a '3' above it. The music continues with a similar rhythmic texture. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the first staff at measure 82. The second and third staves feature dense sixteenth-note patterns. The fourth staff continues with a rhythmic accompaniment. Hairpins and accents are used throughout to indicate dynamics and phrasing.

87

Musical score for measures 87-90. The first staff features a melodic line with a long note in measure 87, followed by a sixteenth-note run. The second and third staves have rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The fourth staff provides a steady bass line. The music concludes with a final cadence in measure 90, marked with a fermata and a hairpin.

Ilustração 40: Naípe III, trecho da obra “Persuasão”, sexteto para trompetes de Tuti Fornari.

Persuasão

Tuti Fornari

Samba ♩ = 100

The musical score is for six trumpets in 4/4 time, with a tempo of 100 beats per minute. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into two systems. The first system consists of six staves, each labeled 'Trompete 1 in C' through 'Trompete 6 in C'. Trompete 1 and 2 have rests. Trompete 3 and 4 play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pp* dynamic and moving to *mp*. Trompete 5 plays a pattern of eighth notes with a *pp* dynamic, moving to *mp*. Trompete 6 plays a pattern of eighth notes with a *pp* dynamic, moving to *mp*. Chords *BbΔ* are indicated above the first two staves. The second system starts at measure 4 and includes a first ending bracket labeled 'A'. Trompete 1 and 2 play a melodic line with a *mf* dynamic. Trompete 3 and 4 continue their rhythmic pattern with a *mp* dynamic. Trompete 5 and 6 continue their rhythmic pattern with a *mp* dynamic. Chords *BbΔ*, *Fm7*, *Bb7*, *EbΔ*, and *Ab7* are indicated above the staves. Dynamics *mf* are placed below the staves for Trompete 1, 2, 3, 4, 5, and 6 in the second system.

9

Dm7 G7 Cm7

Gb6 F7

13

B Δ Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Db Δ

18

G^bΔ Gm7 C7 D^bΔ B^bm7

22

Dm7 G7 CΔ Fm7 D^ø G7 C7sus4

4.4 MODELOS DE COMPASSOS SIMPLES E COMPOSTOS INTERCALADOS NA EXECUÇÃO.

O intuito deste fundamento é criar e organizar estudos para a prática em compassos simples e compostos colocados de forma alternada, formando situações que as formulas dos compassos estejam em seqüência irregular. Pois, percebe-se que na execução dos elementos rítmicos dos compassos simples e compostos quando alternados, com fórmulas de compasso de diferentes seqüências (por exemplo: 4/4, 3/4, 5/8, 2/8, etc.), há uma situação de desconforto durante a sua prática individual e coletiva.

Os compassos simples e compostos são escritos usando fórmulas de fração para a representação dos tempos na música. O número inferior, que é o denominador da fração, determina a unidade de tempo do compasso; o número superior, que é o numerador, define quantas unidades de tempo o compasso contém. No compasso **C** ou 4/4 a unidade de tempo é igual a 1/4 de uma semibreve (semínima) e o compasso tem quatro unidades de tempo. Logo, uma semibreve será a unidade do compasso.

Compasso simples é aquele que possui a unidade de tempo correspondente à duração determinada pelo denominador da fórmula de compasso, sendo este de valor simples, ou seja, sem a utilização de ponto de aumento.

Compasso composto é aquele em cada unidade de tempo é subdividida em três partes, cuja unidade de tempo é representada por uma figura pontuada.

Tanto os compassos simples quanto os compostos podem ser estudados utilizando as suas subdivisões para andamentos lentos; as suas divisões em unidades de tempo para andamentos moderados; em andamentos rápidos agrupar os tempos do compasso em um ou dois movimentos, de acordo com a fórmula do compasso, oferecendo um pulso mais ágil.

Tabela 4: Fórmulas Simples e Compostas de Compassos Binários, Ternários e Quaternários.

	Compassos Binários	Compassos Ternários	Compassos Quaternários
Fórmulas	simples $\frac{2}{2}$	simples $\frac{3}{2}$	simples $\frac{4}{2}$
Unidade de tempo			
Subdivisão			

Fórmulas	composta 6 4	composta 9 4	composta 12 4
Unidade de tempo			
Subdivisão			
Fórmulas	simples 2 4	simples 3 4	simples 4 4
Unidade de tempo			
Subdivisão			
Fórmulas	composta 6 8	composta 9 8	composta 12 8
Unidade de tempo			
Subdivisão			
Fórmulas	simples 2 8	simples 3 8	simples 4 8
Unidade de tempo			
Subdivisão			
Fórmulas	composta 6 16	composta 9 16	composta 12 16
Unidade de tempo			
Subdivisão			

Tabela 5: Fórmulas Simples e Compostas de Compassos Quinários e Setenários.

	Compassos Quinários	Compassos Setenários
Fórmulas	simples 5 4	simples 7 4
Unidade de tempo		
Subdivisão		
Fórmulas	composta 15 8	composta 21 8
Unidade de tempo		
Subdivisão		

Fórmulas	simples 5 8	simples 7 8
Unidade de tempo		
Subdivisão		
Fórmulas	composta 15 16	composta 21 16
Unidade de tempo		
Subdivisão		
Fórmulas	simples 5 16	simples 7 16
Unidade de tempo		
Subdivisão		
Fórmulas	composta 15 32	composta 21 32
Unidade de tempo		
Subdivisão		

Procedimento Prático: Desenvolvimento de Estudos de Compassos Simples e Compostos Intercalados na Execução.

O exercício é dividido em quatro estágios e pretende demonstrar os compassos binários, ternários, quaternários, quinários e setenários simples e compostos e como praticá-los em seqüências alternadas. Sugere-se, para uma seqüência que tenha 4/4, 3/4 2/8, 2/4, 9/8, primeiramente que encontrem o menor valor de unidade de tempo entre os compassos. Praticar pronunciando a sílaba “dAH” ou batendo as palmas das mãos nas unidades de tempo, e agrupar as unidades de tempo em grupos maiores, fazendo a marcação dos agrupamentos de tempo com os pés, mantendo uma pulsação, mas não esquecer de manter as subdivisões mentalmente (ver exemplo 51).

Exemplo 51: Marcação dos agrupamentos e unidades de tempo.

Pé = marcação dos agrupamentos de tempo
 Mãos = marcação das unidades de tempo

É importante observar que os modelos rítmicos de compassos simples e compostos possuem diferentes maneiras de escrita e utilizam de vários agrupamentos. Os compassos 5/8, 5/16 e 5/32 podem ter inflexões e acentuações 1-2;1-2-3 ou 1-2-3;1-2, enquanto os compassos 7/8, 7/16 e 7/32 podem ter as inflexões e acentuações em 1-2-3;1-2;1-2 ou 1-2;1-2-3;1-2 ou 1-2;1-2; 1-2-3 (ver exemplo 52).

Exemplo 52: a) Agrupamentos em compassos quinários. b) Agrupamentos em compassos setenários⁷.

a)

b)

a) Exercícios em Grupo

Exercício I

Primeiro Estágio:

O exercício está estruturado sobre uma série de compassos simples com valores de unidades de tempo e de compasso diferentes, tendo as fórmulas 2/4, 3/8, 4/4, 5/8 e 7/8.

⁷ Os exemplos acima também poderão ser escritos nas seguintes fórmulas de compasso: a) 5/16, 5/32, 5/64; b) 7/16, 7/32, 7/64. Porém, recomenda-se usar somente até a figura de semicolcheia como unidade de tempo, igual a 1/16.

Deve-se encontrar a unidade de tempo comum a todos os compassos, nesse estágio é a colcheia, cantar com a sílaba “dAH” e bater as mãos nas unidades de tempo, e bater o pé nos agrupamentos dos tempos. Primeiramente, o professor ou um dos integrantes do grupo canta o modelo rítmico, em seguida, o grupo faz o mesmo procedimento. Lembrar de manter um pulso constante, fazendo a marcação com o pé.

Exemplo 53a: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Primeiro Estágio.

Andante

Segundo Estágio:

A estrutura dos compassos é proposta sobre uma série de compassos compostos, tendo as fórmulas 6/8, 9/8, 12/16, 15/16, 21/16. Na realização desse estágio, primeiramente, determinar a subdivisão comum a todos os compassos, nesse estágio é a semicolcheia. Praticar de uma forma lenta, cantar e bater as mãos nas subdivisões, bater o pé nas unidades de tempo. Lembrar de manter uma pulsação constante, o professor ou um dos integrantes realiza como deve ser feito o exercício, em seguida todos os integrantes fazem o mesmo procedimento.

Exemplo 53b: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Segundo Estágio.

Andante

Terceiro Estágio:

O objetivo desse estágio é a junção de compassos simples e compostos e suas diferentes fórmulas. Observar as unidades de tempo dos compassos, determinando uma unidade comum a todos. Recomenda-se praticar inicialmente cantando e batendo as mãos nas subdivisões e batendo o pé nos agrupamentos, em seguida praticar com o instrumento. Para um entendimento rítmico uniforme, o professor ou um dos integrantes realiza o exercício tocando somente a nota Sol do registro médio, em seguida todos os integrantes tocam em uníssono, mantendo o pulso e batendo o pé nos agrupamentos e acentuações. Na segunda vez, realiza-se o exercício com a melodia proposta, tendo o mesmo procedimento tocando em uníssono.

O exercício foi elaborado a partir do exercício 11, do método “*The Allen Vizzutti Trumpet Method Book 3 – Melodic Studies*”, composto por Allen Vizzutti, editado por Alfred Publishing Co., 1991. Este estudo faz parte da seção de estudos rítmicos.

Exemplo 53c: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 1.

Andante

The musical score is organized into five systems, each with two staves. The top staff is labeled 'Pés' (Feet) and the bottom staff is labeled 'Mãos e Voz' (Hands and Voice). The score consists of rhythmic notation with various time signatures and note values. The first system starts with a 3/4 time signature for the feet and a 3/8 time signature for the hands/voice. The second system starts with a 2/4 time signature for the feet and a 2/8 time signature for the hands/voice. The third system starts with a common time signature (C) for the feet and a common time signature (C) for the hands/voice. The fourth system starts with a 3/8 time signature for the feet and a 3/8 time signature for the hands/voice. The fifth system starts with a 3/4 time signature for the feet and a 3/4 time signature for the hands/voice. The score ends with a double bar line.

Exemplo 53d: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 2.
Andante

Pés
Trompete

Exemplo 53e: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Terceiro Estágio: Modelo 3.

11.

$\text{♩} = \text{♩}$ Throughout (♩ = 160) Allen Vizzutti

Pés
Trompete

Quarto Estágio:

O estágio pretende desenvolver a prática de compassos simples e compostos num trabalho de acordes. Determinar o mesmo pulso para as unidades de tempo e fazer a marcação do pé nos agrupamentos. Praticar os dois modelos utilizando as articulações e acentuações apresentadas no Capítulo III – Articulação, p. 53.

O primeiro modelo foi elaborado a partir do exercício “1” do método “*Orchestral Rhythms for Bb Trumpet*”, escrito por William Vacchiano, editado por Balquhider Music, New York, 1997. Este modelo é uma adaptação para trio de trompetes⁸ que apresenta uma seqüência harmônica entre tônica e dominante e uma seqüência de fórmulas de compasso (5/8, 3/8 e 2/8) com um caráter festivo, que lembra as danças folclóricas russas.

Exemplo 53f: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Quarto Estágio: Modelo 1.

1.

Allegro Festivo William Vacchiano

The musical score is for three trumpets. It is in 3/8 time and consists of two systems of three staves each. The first system starts with a forte (f) dynamic and changes to mezzo-forte (mf) after four measures. The second system starts with piano (p) dynamics and changes to forte (f) and mezzo-piano (mp) dynamics. The score includes various rhythmic patterns and rests.

⁸ Adaptação elaborada pelo prof. Clóvis A. Beltrami para o trabalho em grupo da Oficina Trompetando.

O segundo modelo foi elaborado a partir do exercício “14a” do método “*Etüden*”, escrito por Konradin Groth, editado por Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1991. O modelo é uma adaptação para quarteto de trompetes⁹, cuja escrita utilizada é a de blocos de tétrades paralelas no campo harmônico de Sol maior, com as fórmulas de compasso em seqüências de compassos simples e compostos intercalados. Deve ser estudado primeiramente em andamentos lentos e conforme o desenvolvimento praticar em andamentos mais rápidos.

Exemplo 53g: Exercício I Compassos Simples e Compostos, Quarto Estágio: Modelo 2.

14a

Konradin Groth

⁹ Adaptação elaborada pelo prof. Clóvis A. Beltrami para o trabalho em grupo da Oficina Trompetando.

The musical score consists of four systems, each with four staves. The key signature is G major (one sharp). The time signatures alternate between simple and compound meters. The first system starts with 9/16, 3/4, 4/8, and 3/8. The second system continues with 3/8, 6/8, 9/16, and 3/4. The third system uses 3/4, 6/8, 9/16, and 3/4. The fourth system concludes with 3/4, 6/8, 9/16, and 3/4. Each staff contains rhythmic exercises with accents and slurs.

Exercício II – Excertos Musicais com a Utilização de Alternâncias entre Compassos Simples e Compostos

A proposta desses excertos pretende desenvolver a prática de como utilizar as ferramentas de trabalho citadas no exercício anterior e seus estágios, fornecendo subsídios

para a prática em obras musicais tanto em repertório sinfônico, quanto em música de câmara. Esse exercício é um estágio avançado, em que os praticantes deverão estar atentos sobre a prática de compassos simples e compostos e suas alternâncias.

As obras escolhidas pretendem ressaltar os compositores do século XX e XXI, mostrando suas tendências de composição sobre as diferentes métricas e ritmos, ver tabela abaixo.

Tabela 6: Inovações do Século XX para o Ritmo e a Velocidade.

	Característica	Explicação
01	Polimetria	Métricas diferentes simultâneas ou pulsação simultânea irregular
02	Polirritmia ou Ritmos Cruzados	Ritmos complexos simultâneos
03	Métrica Fracionada	Adota como fórmula de compasso subdivisões com fração
04	Pan-ritmia	Soma dos tempos
05	Métrica Combinada	Alternância fixa de fórmulas de compassos diferentes
06	Métrica Variável ou Multimétrica	Sucessão variada de fórmulas de compassos diferentes
07	Ritmo Livre não Simétrico	Ritmos que não tem padrão regular
08	Isorritmia	Padrão rítmico repetitivo
09	Modulação Métrica	Mudança de pulsação com mudança métrica
10	Série Rítmica	Tabela de durações e/ou ritmos baseados na divisão cromática das alturas
11	Ritmo não-retrogradável	Ritmo que pode ser tocado de modo retrógrado sem perder a sua característica
12	Multitemporalidade	Andamentos diferentes simultâneos
12	Adoção de Tempo indeterminado ou Atemporal	(t=0)

Os excertos serão apresentados em três estágios: solos orquestrais; naipes orquestrais; música de câmara para grupos de trompetes. Os excertos foram compostos por compositores internacionais e nacionais.

A escolha do compositor Igor Stravinsky é devida a sua importância composicional e inovadora sobre as seqüências rítmicas de fórmulas de compassos simples e compostas, em execuções simultâneas e alternadas. A primeira obra escolhida é “*História do Soldado*” (1918) escrita para um conjunto de música de câmara (01 violino, 01 contrabaixo, 01 clarineta, 01 fagote, 01 trompete, 01 trombone e percussão), faz parte do período Neo-Clássico¹⁰ de Stravinsky (1918-51) que tem como características o politonalismo, várias sonoridades com dissonâncias, melodias quebradas por sons dispersos, polirritmia, ritmos cruzados e diversas combinações timbrísticas. A segunda obra escolhida é “*Sagração da Primavera*” (1913) escrita para orquestra sinfônica, faz parte do período Russo¹¹ de Stravinsky (1905-17), influenciado por Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Paul Ducas, Claude Debussy, pelo folclore russo e pela música popular em geral, tendo como características a polirritmia, a multimetria, harmonia tonal modificada, politonalidade, polimodalidade, formas baseadas na variação, repetição, fragmentação, orquestração e instrumentação ampliada.

A terceira obra escolhida é “*Sendas do Outro Um*”, do compositor Ernst Widmer, Op. 105, 1977. Esta obra é um Balé baseado em um conto de Alba Liberato, obteve o prêmio “Bento Mussurunga” no Concurso Nacional de Balé, promovido pela Fundação Teatro Guaira-Curitiba e Funarte.

A quarta obra selecionada é o terceiro movimento “*Allegro Vivace*” da “*Suíte for Six Trumpets*”, 1980, composta por Anthony Plog.

A quinta obra selecionada é “*Pregoeiros*”, composta por Aylton Escobar especialmente para a “Oficina Trompetanto”, gravada no disco “*Sol e Pedra*”. Segundo o próprio compositor, esta obra é “*uma pequena peça que revela singeleza a uma quase*

¹⁰ As principais obras desse período são: “*História do Soldado*” (1918), “*Sinfonia para Instrumentos de Sopro*” (1920), “*Pulcinella*” (1920), “*Apollon Musagète*” (1928), “*Jeu des Cartes*” (1936), “*Ebony Concerto*” (1945) e “*A Carreira de um Libertino*” (1951).

¹¹ As principais obras desse período são: “*Petruska*” (1911), “*Sagração da Primavera*” (1913) e “*As Bodas*” (1914).

despretensão, pois não só se sustenta sobre a brevidade dos gestos comuns ao gênero como tão pouco esconde o seu nascedouro: uma circunstância especial, escrita numa única penada para quarteto de trompete, não deseja mais do que servir de vinheta para a solenidade de lançamento da logomarca da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, em 28 de junho de 2001, no mesmo momento em que reconhecia a existência do conjunto de trompetes – O Trompetando – composto, aliás, por membros da nossa sinfônica. Pregões, clarinadas ou recitativos, como queiram, se multiplicam e são somados para formarem blocos harmônicos que se contraem nas dissonâncias ou se iluminam em colunas tonais sob rítmica angulosa, marcada pela veemência teatral. O material da composição é imediatamente identificado nas primeiras frases; ao final, são invertidos os seus intervalos melódicos, para que seja concluído este pequeno discurso musical”.

a) Solos Orquestrais

“História do Soldado”, Igor Stravinsky.

Ilustração 41: Solo I, dois trechos iniciais do movimento “*Histoire du Soldat*”.

Igor Stravinsky

Trompete in C

7

8

9

11 Solo

12

Ilustração 42: Solo II, trecho do movimento “La Marche Royle”.

La Marche Royle

Igor Stravinsky

M. M. ♩ = 112

Trompete in C

6 1 Solo

11 5 5 5 2

16 5 5 5

Ilustração 43: Solo III, trecho do movimento “The Little Concert”.

The Little Concert

Igor Stravinsky

M. M. ♩ = 120

Trompete in C

4 f 1

8 2

12 3

16 4

b) Naipes Orquestrais

“Sagração da Primavera”, Igor Stravinsky.

Ilustração 44: Naipe I, trecho final “Danse Sacrale”.

Le Sacre du Printemps

Igor Stravinsky

$\text{♩} = \text{♪} = 126$

Trompete 1 in C

Trompete 2 in C

Trompete 3 in C

Trompete 4 in C

Trompete 5 in C

ff

ff

ff

ff

ff

3

3

3

3

3

Musical score for five staves, measures 1-4. Each staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/16 time signature. The first two measures of each staff contain a dotted quarter note followed by two eighth notes. The third measure of each staff contains a whole note with a "2" above it, indicating a double bar line. The fourth measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of each staff.

Musical score for five staves, measures 5-9. Each staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/16 time signature. The first measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The second measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The third measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The fourth measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The fifth measure of each staff contains a dotted quarter note followed by two eighth notes. The dynamic marking *sim.* is present at the beginning of each staff.

5/16

3/4

2/4

fff

fff

fff

fff

fff

2

2

2

2

2

“Sendas do Outro Um”, Ernst Widmer.

Ilustração 45: Naípe II, Introdução.

Sendas do Outro Um

50 Movido E. Widmer

Trumpet 1 in C

Trumpet 2 in C

Trumpet 3 in C

6

6

6

6

System 1: Three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a melodic line starting with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4, all beamed together. A dynamic marking of *p* is placed below the first measure. A fermata is placed over the first measure of the second system. The number "20" is written above the second measure of the second system. The second and third staves are empty.

System 2: Three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. A dynamic marking of *ff* is placed below the second measure. The second and third staves contain accompaniment consisting of eighth notes, with many measures featuring triplets. The number "20" is written above the second measure of the second system.

System 3: Three staves. The top staff continues the melodic line. The second and third staves continue the accompaniment with eighth notes and triplets. The number "20" is written above the second measure of the second system.

System 4: Three staves. The top staff is empty. The second and third staves contain accompaniment. The number "10" is written above the first measure of the second system. The second and third staves begin with a fermata over the first measure. The number "10" is written above the first measure of the second system. The second and third staves contain accompaniment with eighth notes and triplets. Dynamic markings of *f* and *sf* are placed below the first and second measures of the second system.

Musical score system 1, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and contains a triplet of eighth notes marked *ff*. The second and third staves have treble clefs and contain a triplet of eighth notes marked *sf*, followed by a melodic line with a slur and a fermata. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a triplet of eighth notes marked *ff* in all three staves.

Musical score system 2, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and contains a series of dotted half notes with a slur and a fermata, marked *pp*, *mf*, and *pp*. The second and third staves have treble clefs and contain rests, with a *pp* dynamic marking and a hairpin symbol at the end of the system.

Musical score system 3, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and contains a series of dotted half notes with a slur and a fermata, marked *pp*. The second and third staves have treble clefs and contain rests, with a *mf* dynamic marking in the second staff and a *pp* dynamic marking in the third staff.

Musical score system 4, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a slur and a fermata. The second and third staves have treble clefs and contain rests, with a *p* dynamic marking in the second staff and a *p* dynamic marking in the third staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by a fermata marked with the number 23 in all three staves.

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves begin with a dynamic marking of *mf*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the top staff.

Second system of a musical score, consisting of three staves. This system is characterized by frequent triplets, indicated by the number '3' below the notes. The dynamic marking *ff* is present in all three staves. The music is dense with rhythmic patterns.

Third system of a musical score, consisting of three staves. This system continues the triplet patterns from the previous system. The dynamic marking *ff* is maintained. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Fourth system of a musical score, consisting of three staves. This system features a mix of triplet and non-triplet patterns. The dynamic marking *ff* is present in all three staves. The music concludes with a final triplet in the bottom staff.

c) Música de Câmara para Grupos de Trompetes

“Suite for Six Trumpets”, Anthony Plog.

Ilustração 46: Dois trechos do terceiro movimento “Finale”.

III. Finale

13 Allegro Vivace Anthony Plog

The image displays a musical score for six trumpets, labeled Tpt 1 Sib through Tpt 6 Sib. The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. The tempo is marked 'Allegro Vivace'. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) for measures 13 and 14. In measure 15, the dynamic changes to *mp* (mezzo-piano) for the lower trumpets (Tpt 5 and 6). The second system, starting at measure 17, shows the trumpets playing in a more homophonic texture, with some parts in the lower register. The dynamic remains *mp*.

21

Musical score for measures 21-24. The score consists of six staves. The first two staves are vocal parts, and the last four are piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the vocal parts and a rhythmic accompaniment in the piano. The dynamic marking *mp* is present in the first three staves.

25

Musical score for measures 25-28. The score consists of six staves. The first two staves are vocal parts, and the last four are piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the vocal parts and a rhythmic accompaniment in the piano. The dynamic marking *pp* is present in the last three staves.

44

Solo

Musical score for measures 44-47. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, followed by a sustained note. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves provide harmonic support with eighth-note accompaniment. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The sixth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb), and includes the word "Solo" above the staff.

48

Musical score for measures 48-51. The score consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb), featuring a melodic line with a long note. The second staff continues the melodic line with a long note. The third and fourth staves provide harmonic support with eighth-note accompaniment. The fifth and sixth staves are empty, indicating that the instruments are silent during these measures.

52

Musical score for measures 52-54. The score consists of six staves. The first two staves contain melodic lines in treble clef. The third and fourth staves are mostly empty, with some rests. The fifth and sixth staves contain bass lines in bass clef. The music is in a 7/8 time signature and features a key signature of two flats.

55

Musical score for measures 55-57. The score consists of six staves. The first two staves contain melodic lines in treble clef. The third and fourth staves are mostly empty, with some rests. The fifth and sixth staves contain bass lines in bass clef. The music is in a 7/8 time signature and features a key signature of two flats. The score includes dynamic markings such as *p* and *Solo*. The time signature changes to 4/4 in the final measure of each staff.

“Pregoeiros”, Aylton Escobar.

Ilustração 47: “Pregoeiros”.

PREGOEIROS

Fragmento musical para 4 Trompetes

* Música Incidental

Aylton Escobar
(Campinas, 2001)

Brilhante (♩ = 132)
4 tpts (in C)



f 3 3 3 3

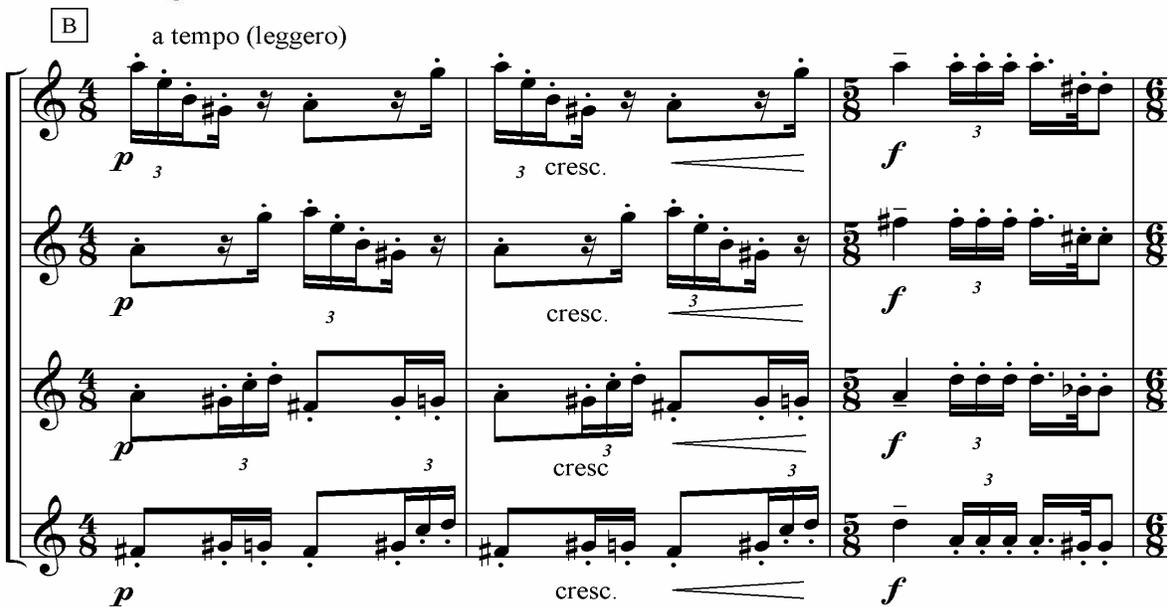
Repetir várias vezes - a piacere - com entradas em "canon" livre e fragmentações do texto à vontade. Em seguida, **attaca**:

A



f 3 rit. rit. rit. rit.

B a tempo (leggero)



p 3 cresc. *f* 3
p 3 cresc. *f* 3
p 3 cresc. *f* 3
p cresc. *f* 3

Musical score for four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in 6/8 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked *(rit.)* and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked *a tempo* and contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked *(rit.)* and contains a triplet of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the first measure.

[C] Quasi Presto (leggero)

Musical score for four staves. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music is in 6/8 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked *mf* and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked *pp* and contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked *f* and contains a triplet of eighth notes. The dynamic marking *fp* is present at the beginning of the first measure. The score includes a *cresc.* marking across the second and third measures.

D

f *f* *f* *f*
ff *ff* *ff* *ff*
f *f* *f* *f*
f *f* *f* *f*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

3 3 3 3

mf *mf* *mf* *mf*
pp *pp* *pp* *pp*
mf *mf* *mf* *mf*
mf *mf* *mf* *mf*

dim. *dim.* *dim.* *dim.*
rall... *rall...* *rall...* *rall...*

p *p* *p* *p*

3 3 3 3

(sopra) (sopra)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de elaborar, conduzir, sugerir e recomendar procedimentos para a prática de música de câmara para grupos de trompetes, o presente trabalho foi dividido em fundamentos da técnica do trompete e da interpretação musical, partindo de um enfoque sobre o conceito de uniformidade.

Os estudos propostos e analisados dentro de cada fundamento surgiram a partir de experimentações e pesquisas desenvolvidas em ensaios laboratoriais da Oficina Trompetando (Unicamp), sendo criados e adaptados para atender as dificuldades presentes nas execuções musicais, o que levou os alunos a obterem resultados satisfatórios e rapidez no processo de aprendizagem.

Cabe aqui citar que os fundamentos apresentados no primeiro capítulo deste trabalho são de suma importância para o desenvolvimento do músico e do grupo de trompetes: o conhecimento do sistema respiratório e o da postura correta através do alinhamento da coluna vertebral, conhecimentos esses que permitem, com um mínimo de energia, a obtenção de um máximo de aproveitamento físico e mental.

Através da elaboração de um repertório musical escrito especificamente para grupos de câmara e de excertos do repertório orquestral escritos por importantes compositores do cenário brasileiro e internacional, a pesquisa apresentada procurou oferecer subsídios para maestros, coordenadores pedagógicos e, principalmente, para os professores na área de metais, a fim de que possam criar suas próprias metodologias de como ensinar, identificar dificuldades e encaminhar o aluno para um direcionamento satisfatório.

Espera-se que com este trabalho não sejam esgotadas as possibilidades de uma aplicação metodológica no ensino e aprendizagem do trompete ou grupos de trompetes; nossa intenção é estabelecer conceitos de atividades que desenvolvam novas idéias sobre o assunto. Certamente, há divergências no estudo do trompete e na condução de ensaios de conjuntos musicais, mas foram abordados assuntos inerentes ao desenvolvimento do músico, enfatizando e referenciando o trabalho e a abordagem de consagrados mestres no ensino do trompete.

Em conclusão, gostaríamos de citar alguns fatores preponderantes para o processo de ensino e aprendizagem, que podem influenciar diretamente o sucesso de ambos, professores e alunos. São estes:

- A consciência dos fundamentos básicos para a execução do seu instrumento por parte de todos os integrantes do grupo;
- O início dos estudos, por parte do professor de uma forma lenta e ordenada, para detectar as dificuldades sobre determinado tópico.
- As atividades iniciais, a princípio sempre ao alcance do grupo, pois é um procedimento que proporciona a confiança no trabalho e amplia as chances de compreensão dos integrantes.
- A prática e incentivo de novas possibilidades de interpretação das obras musicais.
- A prática de diferentes estilos musicais.
- Um clima favorável na condução dos ensaios para fornecer segurança e valorizar cada integrante do grupo evitando assim falsas expectativas ou frustrações.
- Instruções claras e diretas para o desenvolvimento das atividades de ensaio. O trabalho de repetição de trechos difíceis de forma criativa e alegre.
- O reconhecimento das capacidades específicas de cada integrante do grupo, com o propósito de encorajá-lo, tornando-o independente e criativo.
- O estabelecimento de estratégias de estudo, formulando idéias e monitorando o progresso do grupo para ter uma consciência do que se pretende almejar. A busca da proficiência na execução do trompete está no “como tocar” e não “no que tocar”.
- A criação de vínculos de integração recíproca, o professor tocando com os alunos e aceitando sugestões de suas preferências. A busca constantemente de uma renovação do repertório musical, para que o ensaio seja conduzido de uma forma dinâmica e criativa.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS

ARBAN, J. B. L. *Célèbre Méthode Complete de Trompette Cornet à Pistons et Saxhorn*. 3 volumes. Revisão de Jean Marrie. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

Atlas do Corpo Humano. Barueri: Gold, 2006.

BAILEY, Waine. *Teaching Brass: A Resource Manual*. New Caledonia: McGraw-Hill, 1992.

BURBA, Malte. *Brass Master-Class - Method for Brass Players: the logical way to attain unlimited control, endurance and range*. Mainz: Schott-Verlag, 1996.

BUSH, Irving R. *Artistic Trumpet: Technique and Study*. Hollywood: Highland Music Company, 1962.

CAMPIGNION, Philippe. *Respir-Ações: A Respiração para uma Vida Saudável*. (Tradução de Lúcia Campello Hahn) São Paulo: Summus, 1998.

Dicionário Grove de Música: Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FARKAS, Philip. *The Art of Brass Playing*. Rochester, NY: Wind Music, 1962.

GREEN, Elizabeth A. H. *Orchestral Bowings and Routines*. Reston: American String Teachers Association, 1990.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. 13ª ed. São Paulo: Ricordi, 1961.

MACBETH, Carlton. *The Original Louis Maggio Sistem for Brass*. Hollywood: Maggio Music Press, 1975.

POPER, Roy. *Roy Poper's Guide to the Brasswind Methods of James Stamp*. Los Angeles: Balquhiddy Music, 1995.

SANTOS, Edgar Batista dos. "Técnica de Trompete: I – O som e a Respiração". *Instrumentista – Edição Especial*. Mairiporã: AEL e MCB Associados, 1983, pp. 16-17.

SCHLUETER, Charles. *Zen and the Art of the Trumpet*. Boston (a ser editado).

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SIMÕES, Naílson de A. *Uma Abordagem Técnico-Interpretativa e Histórica da Escola de Trompete de Boston e sua Influência no Brasil*. Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Rio de Janeiro: Unirio, 1997.

The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music. 1ª ed. New York: W. W. Norton & Company, 1994.

THOMPSON, James. *The Buzzing Book*. Vuarmarens: Editions Bim, 2001.

THURMOND, James M. *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. 4ª ed. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1991.

VAILLANT, Ludovic. *Traité Pédagogique de Trompette et Cornet*. Paris: Alphonse Leduc, 1969.

VERDERI, Érica. *Programa de Educação Postural*. 2ª ed. São Paulo: Phorte, 2005.

MATERIAIS CONSULTADOS

ABRAMOWICZ, Anete; MELLO, Roseli Rodrigues de (orgs.). *Educação: Pesquisas e Práticas*. Campinas: Papirus, 2000.

ALTENBURG, Johann Emest. *Trumpeter's and Kettledrummer's Art*. Trans. by Edward Tarr. Nashville: The Brass Press, 1974.

ALVES, Luciano. *Dicionário de Acordes para Piano e Teclados*. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

ALVES, Valdomiro. *Condição Fundamental para Ser um Bom Cornetista: Dominar a Respiração*. Rio de Janeiro, 1955. 15f. Tese (Docência-Livre) – Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais*. 2ª ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

ANDERSON, Bob. *Alongue-se no Trabalho*. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 1998.

ANDRADE, Mario. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1989.

- BAINES, Anthony. *Brass Instruments: Their History and Development*. Mineola: Dover, 1993.
- BALAY, G. *Méthode Complete de Cornet à Pistons*. 1^a e 2^a partes. Paris: Alphonse Leduc, 1914.
- BARNES, Walter H. *The Canadian Brass: Book of Easy Quintets*. Toronto: Gordon V. Thompson, 1983.
- BARTOLD, Gabriel. *Orchestral Excerpts*. 5 vols. New York: International Music Company.
- BECK, Crafton. "Use of the Dot for Articulation and Accent in Orchestral Repertoire (1880 – 1920)" In: VOOIS, Jacques C. (Ed.) *Journal of the Conductor's Guild, volume 10, numbers 1 e 2*. West Chester: Conductor's Guild, Inc., Winter / Spring 1989.
- BEHREND, Louise. *The Suzuki Approach*. Miami: Summy-Birchard Music, 1998.
- BENADE, Arthur H. *Horns, Strings, and Harmony*. New York: Dover, 1992.
- BITSCI, Marcel. *Vingt Études pour Trompette Ut et Sib*. Paris: Alphonse Leduc, 1954.
- BOZZA, Eugene. *Graphismes*. Paris: Alphonse Leduc, 1975.
- BOZZINI, J. Angelino. *Princípios Básicos da Execução dos Instrumentos de Metal*. Franco da Rocha: Weril, 1999.
- BRANDÃO, Rubens Geraldi. *O Trompete na Música de Câmera*. Rio de Janeiro, 1967. 31f. Tese (Docência Livre) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BRANDT, Vassily. *Études for Trumpet: Orchestral Etudes and Last Etudes*. Melville: MCA Music, 1945.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750 – 1900*. New York: Oxford Press, 1999.
- CARDAS, Elena. *A Cura pela Respiração: Liberar a Energia Vital*. Tradução de Werner Leyen. Porto Alegre: Kuarup, 1997.
- CARDOSO, Belmira & MASCARENHAS, Mário. *Curso Completo de Teoria Musical e Solfejo*. 2^o vol. 8^o ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.
- CARDOSO, Wilfredo. *High Trumpets*. 2 vols. 2nd ed. Buenos Aires: Wilfredo Cardoso, 1977.

CASCAPERA, Sérgio. *O Trompete: Fundamentos Básicos, Intermediários e Avançados*. São Paulo, 1992. 131f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo.

CHAIM, Ibrahim A. *A Música Erudita da Idade Média ao Século XX*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

CHANCHANI, Rajiv; CHANCHANI, Swati. *Ioga para Crianças*. Tradução de Selma Borghesi Muro. São Paulo: Madras, 2006.

CHARLIER, Theo. *Études Transcendantes pour Trompette*. Paris: Alphonse Leduc, 1946.

CLARKE, Herbert L. *Technical Studies for the Cornet*. Boston: Carl Fischer, 1934.

COLIN, Charles; BROILES, Mel. *The Art or Trumpet Playing*. New York, Charles Colin, 1967.

COLWELL, Richard J.; GOOLSBY, Thomas. *The Teaching of Instrumental Music*. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

CONCONE, Giuseppe. *Lyrical Studies for Trumpet*. Nashville: The Brass Press, 1972.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

DALE, Delbert A. *Trumpet Technique*. London: Oxford University Press, 1977.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DAVIDSON, Louis. *Trumpet Profiles*. Bloomington: Louis Davidson, 1975.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUCKWORTH, William. *A Creative Approach to Music Fundamentals*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1981.

EICHBORN, Hermann L. *The Old Art of Clarino Playing on Trumpets*. Translated by Bryan R. Simms. Denver: Tromba, 1976.

EICHLER, Host. *Orchester Studien: Mahler/Bruckner*. Frankfurt: Musiverlag Zimmermann, 1989.

ENGELKE, Luis C. *Twentieth-Century Brazilian Solo Trumpet Works (Accompanied and Unaccompanied): A Stylistic Guide and Annotated Bibliography*. Arizona, 2000. 228f. Tese (Doctor of Musical Arts) – Arizona State University.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Halliday Lithograph Corporation, 1979.

FANTINI, Girolamo. *Modo per Imparare a Sonare di Tromba*. Frankfurt, 1638. – Facs. Reprint ed. Nashville: the Brass Press, 1972. – English trans. by Edward Tarr. Nashville: the Brass Press, 1976.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. 4ª ed. Tradução de Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FILHO, Ayrton M. B. *Concertino para Trompete em Si Bemol e Orquestra de Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa: Uma Abordagem Interpretativa*. Salvador, 2002. 75f. Memorial (Mestre em Música) – Universidade Federal da Bahia.

FREGTMAN, Carlos D. *O Tal da Música*. 9ª ed. São Paulo: Ed. Pensamento, 1993.

GOLDMAN, Edwin F. *Practical Studies for the Trumpet*. New York: Carl Fischer, 1920.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca: as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

GORDON, Claude. *Daily Trumpet Routines*. Boston: Carl Fischer, 1971.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

GROTH, Konradin. *Etüden über neue Zungenstoß- und Atemtechniken für Trompete*. Frankfurt: Zimmermann, 1991.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2ª ed. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

HALL, Ernest. *Difficult Passages for Trumpet or Cornet in Bb*. 2 vols. London: Boosey & Hawkes, 1953.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma Nova Compreensão Musical*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

HARRIS, Aaron. *Advanced Studies*. New York: Charles Colin, 1972.

HEMSY DE GAINZA, Violeta. *Estudos de Psicopedagogia musical*. Tradução de Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988.

- HERMOGENES, Namasté. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- HICKMAN, David. *The Piccolo Trumpet*. Denver: Tromba Publications, 1973.
- HINDEMITH, Paul. *Elementary Training for Musicians*. New York: Associated Music Publishers, 1949.
- HOEHNE. *Orchestral Excerpts: Wagner*. 2 vols. News York: International Music Company.
- ILLMAN, Rich & MARTINIE, Jô. *Yoga para Trompetistas*. Tradução de Raquel de Oliveira. A ser editado.
- International Trumpet Guild Journal*. Westfield: Ed. ITG Journal, vol. 15, 1990; vol. 19, 1995; vol. 22, 1997.
- JAHARA-PRADIPTO, Mário. *Zen Shiatsu: Equilíbrio Energético e Consciência do Corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 1986.
- JOHNSON, Keith. *Brass Performance and Pedagogy*. New Jersey: Pearson Education, 2002.
- JOLIVET, André. *Concertino pour Trompette et Orchestre a Cordes*. Paris: Editions Durand & Cie, 1948.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: Como a música captura nossa imaginação*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KORN, Richard. *Orchestral Accents*. New York: H. Wolff, 1956.
- LAGOSTERA, Ana; CECCOTTI, Heloisa M; VICENTINI, Regina A. B. *Teses e Dissertações da UNICAMP: diretrizes para normalização de documento impresso e eletrônico*. Campinas: [s.n.], 2005. 94p.
- LUSSY, Mathis. *El Ritmo Musical: su Origen, Funcion y Acentuacion*. Buenos Aires: RICORDI Americana, 1986.
- _____. *Traité de L'Expression Musicale – accents, nuances et mouvements*. 2ª ed. Paris: Heugel, 1874.
- MENKE, Werner. *History of the Trumpet of Bach and Handel*. Nashville: The Brass Press, 1986.
- MENUHIN, Yehudi. *A Música do Homem*. São Paulo: Ed. Fundo Educativo Brasileiro Ltda., 1981.

MONETTE, David. *Monette: Mouthpiece Manual and Users' Guide*. Portland: David G. Monette Corporation, 2002.

MORAES, Renate Jost de. *As Chaves do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Artes de Gráficas Industrias Reunidas S.A. (AGIR), 1991.

NAGEL, Robert. *Trumpet Studies in Contemporary Music*. Melville: Edward B. Marks Music Corporation, 1975.

OLIVEIRA, Enaldo A. J. de. *O Ensino Coletivo dos Instrumentos de Corda: Reflexão e Prática*. São Paulo, 1998. 202f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo.

OLIVETTI, Héber. *Um Estudo das Técnicas para 'Trompetista Líder' de uma Big Band, Visando a Execução de Músicas Brasileiras, na Obra de Edgar Batista dos Santos: Transcrições e Análises de Performances*. Campinas, 2006. 113f. Monografia (Iniciação Científica) – Universidade Estadual de Campinas.

ORTOLAN, Edson T. *História da Música: do Canto Gregoriano até a Eletroacústica*. Campinas: Conquista, 1998.

PANICO, Frank & WIEKIRCHEN, George. *A Manual for the Stage or Dance Band Trumpet Player*. Boston: Berklee Press, 1964.

PIETZSCH, H. *22 Virtuosity Studies for Trumpet*. San Antonio, Southern Music Company, 1941.

PLOG, Anthony. *Sixteen Contemporary Etudes for Trumpet*. Denver: Tromba Publications, 1977.

RAMACHARACA, Yogue. *Ciência Hindu-Yogue da Respiração*. São Paulo: Editora Pensamento S.A., 1976.

_____. *Hatha-Yoga ou Filosofia Yogue do Bem-Estar Físico*. São Paulo: Pensamento, 1997.

REYNOLDS, Verne. *Forty-Eight Etudes for Trumpet*. U.S.A.: G. Schirmer Inc.

RISTAD, Eloise. *A Soprano on Her Head*. Moab: Real People Press, 1982.

ROSSBACH. *Orchestral Excerpts: Strauss*. New York: International Music Company.

SABARICH, Raymond. *Dix Études Concertantes et d'Interpretation*. Paris: Editions Selmer, 1968.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1940.

SAFRANEK, V. F. *Complete Instructive Manual for Bugle, Trumpet and Drum*. Revised Edition. New York: Carl Fischer, 1918.

SAINT-JACOME. *Grand Method for Trumpet or Cornet: Parts 1 and 2*. New York: Carl Fischer.

SCHLOSSBERG, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. New York: M. Baron Inc., 1941.

SMILEY, Jeff. *The Balanced Embouchure: A Dynamic Development System That's Easy to Learn and Works for Every Trumpet Player*. Garland: Jeff Smiley, 2001.

SMITH, Walter. *Lip Flexibility on the Cornet or Trumpet*. Boston: Carl Fischer, 1935.

_____. *Top tones for the Trumpeter*. New York: Carl Fischer, 1936.

SPAULDING, Roger W. *Double High C in 37 Weeks*. Hollywood: High Note Studios, 1963.

SPERA, Dominic. *Take the Lead: a basic manual for the lead trumpet in the jazz ensemble*. Lebanon, IN: Houston Publishing, 1992.

STAMP, James. *Warm-ups + Studies*. Bulle: Editions BIM, 1981.

STEFANI, Gino. *Para Entender a Música*. 2ª ed. Tradução de Maria Betânia Amoroso. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

STRALIOTTO, João. *Cérebro & Música: Segredos desta relação*. Blumenau: Odorizzi, 2001.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é Amor: Um Novo Método de Educação*. 2ª ed. Ver. e corr. Tradução de Anne Corinna Gottber. Santa Maria: Pallotti, 1994.

TAFFARELLO, Tadeu M. *Estudo de Análise Musical: Transformações da Forma Sonata em Duas Composições do Século XX para Trompete e Piano*. Campinas, 2001. 71f. Relatório Final (Iniciação Científica) – Universidade Estadual de Campinas.

_____. *Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete na música de câmara*. Campinas, 2004. 206f. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas.

TARR, Edward. *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988.

TEIXEIRA, Walmir M. *Técnicas para Trompete Segundo Charles Schlueter*. Curitiba: Editora Mellan Ltda., 1988.

THIBAUD, Pierre. *ABC du jeune Trompettiste*. 3 vols. Paris: Gérard Billaudot, 1983.

TOMASI, Henri. *Concerto pour Trompette et Orchestre*. Paris: Alphonse Leduc, 1948.

_____. *Six Études*. Paris, Alphonse Leduc.

TULL, Fischer. *Eight Profiles*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 1980.

VACCHIANO, William. *Trumpet Routines*. New York: Charles Colin, 1984.

_____. *Orchestral Rhythms for Bb Trumpet*. Montrose: Balquhidder, 1997.

_____. *The Art of Triple Tonguing*. New York: C. F. Peters, 1998.

VIZZUTTI, Allen. *Advanced Etudes for Trumpet*. U.S.A.: The Brass Press, 1982.

VOISIN, Roger. *Orchestral Excerpts*. Volumes 6 ao 10. New York: International Music Company.

WEDGE, George A. *Ear-training and Sight-singing*. New York: McMillan Publishing Co., 1941.

WHITENER, Scott. *A Complete Guide to Brass*. 2nd ed. New York: Schirmer, 1997.

WILLIAMS, Ernest S. *Method for Transposition*. New York: Charles Colin, 1980.

ZORN, Jay D. *Brass Ensemble Methods*. 2nd ed. Belmont: Wadsworth, 1995.

DISCOGRAFIA

BERNSTEIN, Leonard (piano and conductor). *Gershwin Rhapsody in Blue & An American in Paris*. Columbia Symphony Orchestra (Rhapsody in Blue), New York Philharmonic (An American in Paris). New York: CBS, 1981.

_____. *Igor Stravinsky: Le Sacre du Printemps / Der Feuervogel Suite*. Israel Philharmonic Orchestra. Leonard Bernstein Edition. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1990.

CANADIAN BRASS. *Best of the Canadian Brass*. New York: CBS Records, 1989.

DAS RENNQUINTETT. *Mills & More*. Featuring Fred Mills (trumpeter). Bietigheim: Bayer Records, 1999.

DORATI, Antal. *Bartók: Concerto for Orchestra & Deux Images Op. 10*. Concertgebouw Orchestra, Amsterdam. Hanover: Philips, 1983.

DUNN, Howard (conductor). *The Brass & The Band: Chicago Chamber Brass / Dallas Wind Symphony*. Sedro Woolley: Crystal Records, 1987.

GERMAN BRASS. *Das Deutsche Blechbläserquintett*. Switzerland: Audite, 1986.

GIULINI, Carlo Maria (conductor). *Peter Tschaikowsky Symphonie No. 6 "Pathétique"*. Los Angeles Philharmonic Orchestra. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1981.

_____. *Mahler Symphony No. 1 in D*. Chicago Symphony Orchestra. Canada: EMI Records, 1986.

KARAJAN, Herbert von. *Karajan the collection: Richard Strauss Also sprach Zarathustra, Alpensinfonie, Don Juan, Till Eulenspiegel, Vier letzte Lieder*. 2 CDs. Berliner Philharmoniker. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2003.

NEWSOME, Roy (conductor). *Concertos for Brass: EDWARD GREGSON Tuba Concerto, Horn Concerto & GORDON LANGFORD Rhapsody for Cornet e Brass Band*. Besses o' th' Barn Band, John Fletcher (Tuba), Ifor James (French Horn), James Watson (cornet). Essex: Chandos, 1993.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA. *George Frideric Handel's Water Music & Music for the Royal Fireworks*. 2 CDs. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1992.

OSAWA, Seiji (conductor). *Mahler Symphony No. 5*. Boston Symphony Orchestra. New York: Philips, 1991.

_____. *Bartók: Concerto for Orchestra & The Miraculous Mandarin (complete ballet)*. Boston Symphony Orchestra & Tanglewood Festival Chorus. New York: Philips, 1995.

PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE. *Lollipops*. Thun: Claves Records, 1985.

_____. *In Switzerland*. Grand Prix International du Disque: Académie Charles Cros. Thun: Claves, 1987.

QUINTETO "BRASSIL". *"Brassil" toca Brasil*. Série Régia Música vol. V. São Paulo: Paulinas – COMEP, 1994.

ROLLA, János (regente). *Johann Sebastian Bach: Concertos de Brandemburgo*. São Paulo: Paulus, 1995.

SIMON, Geoffrey (conductor). *The London Horn Sound: 32 London horn players*. London: Cala Records, 1999.

SMITH, Philip (trumpeter). *Orchestral Excerpts for Trumpet with spoken commentary*. Tempe: Summit Records, 1994.

SUMMIT BRASS. *Toccata & Fugue*. Tempe: Summit Records, 1989.

THE EMPIRE BRASS. *A Bach Festival*. Douglas Major (Organ). U.S.A.: Angel Records, 1986.

TROMPETANDO. *Sol e Pedra*. São Carlos-SP: Editora da UFSCar, 2001.

WRIGHT, Rayburn (director). *Live! Eastman Jazz Ensemble*. New York: Second Hearing, 1984.

VÍDEOS

MARSALIS, Winton. *Marsalis on Music: Why Toes Tap*. VHS. The Winton Marsalis Jazz Orchestra & The Tanglewood Music Center Orchestra. New York: Sony Classical Film & Video, 1995.

MASON, James. *Blast! An Explosive Musical Celebration*. DVD. Burbank: PBS, 2001.

SAUTTER, Fred. *Sound The Trumpet: A Technical Book, In Video, on How to Play The Trumpet*. VHS. Warm-up booklet enclosed. Elkhorn: Getzen, 1989.

ANEXO

Anexo 1: Dados sobre o CD e o DVD anexos.

O CD anexado foi fruto de um trabalho de quatro anos de pesquisa de um repertório brasileiro para grupos de trompete, sugerindo um trabalho inédito nesta formação instrumental. O grupo buscou enfatizar um som camerístico, que possuísse uma uniformidade timbrística, fraseológica, de dinâmica e articulação.

O CD foi lançado em 2001, intitulado “*Sol e Pedra*”, realizado com o apoio da Ufscar, Berimbau Estúdio e Unicamp.

O DVD anexado é uma gravação ao vivo da Oficina Trompetando no 1º. Festival Internacional de Música da Unicamp (2005). O repertório é característico de naipes de Big Bands e de outras bandas de caráter popular, incluindo o piano, a bateria e o baixo elétrico na sua formação. As músicas gravadas foram: “*Melancólico*”, de Gilberto Gagliardi, “*Lígia*”, de Tom Jobim e arranjo de Edgar Batista dos Santos, “*Forró do Zé Doidiça*”, de Rogério Borges.