

João Patrício Amaro Rocha

M5198

Trompete – Interpretação e Condição Física

Orientador: Professor doutor José Manuel Bettencourt da Câmara

Coorientador: Pedro Manuel Pereira Monteiro

Dissertação de Mestrado em Música

Universidade de Évora, 2012

João Patrício Amaro Rocha

M5198

Trompete – Interpretação e Condição Física

Orientador: Professor doutor José Manuel Bettencourt da Câmara

Coorientador: Pedro Manuel Pereira Monteiro

Dissertação de Mestrado em Música

Universidade de Évora, 2012

Dedicatória

Esta dissertação é integralmente dedicada às duas pessoas mais importantes da minha vida. Em cada capítulo, em cada parágrafo, em cada linha, em cada palavra e em cada letra pulsa um único objetivo e uma lembrança que sempre me têm guiado.

Para ti, Paula, por nos momentos difíceis sempre teres estado presente, seres suporte e alavanca nesta minha por vezes louca vida.

Para ti, Ariana (Nãna), porque tantas vezes percebeste, na tua verdade de criança, a ausência do pai.

Não deixa de ser curioso que, com tantas vezes a baterem-se ambas pela minha presença, eu tenha decidido frequentar um Curso de Mestrado que vos trouxe mais largas horas...da minha ausência...

Agradecimentos

Agradeço o apoio que na realização desta dissertação recebi do Professor Doutor José Bettencourt da Câmara, bem como do Professor Pedro Monteiro – pelos ensinamentos, pelo apontar de caminhos imprescindíveis ao meu desenvolvimento, neste momento do meu percurso académico. A ambos, Orientador e Coorientador deste trabalho, o meu muito obrigado.

Resumo

Tentativas de respostas para dúvidas correntes, de músicos normais, de trompetistas normais, é o que se buscou no processo de investigação e de reflexão que deu origem a este trabalho. Penetrar o quase desconhecido mundo físico do trompetista, em vista a perceber se este determina a sua atividade performativa, eis o que nos propusemos fazer.

A questão da altura, massa muscular, formato de boca, constituição dentária, capacidade respiratória, em suma, da condição física, natural, do intérprete, é abordada em vista à obtenção de respostas simples, práticas, que sirvam ao trabalho quotidiano do trompetista. Este é o cerne desta dissertação, que não omite, em todo o caso, uma breve incursão pela história do instrumento, pelos agrupamentos mais ou menos ortodoxos em que o mesmo se insere. Procurou-se não esquecer ainda as mutações a que as inovações tecnológicas e relativas ao mercado de trabalho vêm submetendo o processo musical nos últimos tempos. Nessa busca de respostas que assumimos como objetivo desta investigação, não excluímos a intervenção da experiência própria do candidato enquanto intérprete do instrumento.

Palavras-chave: Trompete, constituição corporal, condição física, técnica performativa, inovações tecnológicas.

Abstract

The research process that originated this thesis aimed at trying to clarify common doubts of regular musicians, of regular trumpeters. What one tried to achieve was to penetrate the unknown physical world of the trumpeter, in order to understand if it determines his performative activity. The issue of height, muscular mass, mouth shape, dental setup, breathing capability, in short, of the natural physical condition of the performer, is approached with the goal of obtaining simple, practical answers that might benefit the daily work of the trumpeter. This is the core of this dissertation, which, nevertheless, doesn't overlook the historical aspect of the instrument. It was also taken into consideration the several changes achieved thanks to technological innovations and the evolution of the work market in recent times. In seeking for these answers, which is the main goal of this dissertation, it is important to point out the contribution of the candidate's own experience as a performer of this instrument.

Keywords: Trumpet, body shape, physical condition, performative technique, technological innovation

Índice

Introdução	8
Capítulo I -	11
A questão do bocal	14
A era dos pistões	15
Capítulo II - A trompete nas diferentes formações instrumentais	17
Na orquestra e em conjuntos de câmara.....	18
Na banda filarmónica.....	22
No jazz	24
Capítulo III - A dimensão física do trompetista.....	27
Respiração e Postura	36
Capítulo IV - A questão da embocadura segundo Jean-Baptiste Arban	41
A figura de Jean-Baptiste Arban na história da trompete	42
Estrutura muscular e dentição.....	43
A embocadura e a emissão do som, ontem e hoje	45
Capítulo V - A trompete e as novas tecnologias	47
Modelos associados a esta nova realidade	49
Conclusão	57
Bibliografia	59
Anexo.....	63

Introdução

*Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.*

*Recordo outro ouvir-te,
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.*

*Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.*

**Fernando Pessoa. In *Revista Athena*,
dezembro 1924**

Iniciemos a introdução a esta dissertação com a referência a um dos meus mais queridos poetas: na minha memória, as palavras de Fernando Pessoa como que se tornam apenas som, som musical, porventura inspirando-me.

Quando, para conclusão do Mestrado em Música, tive de decidir que percurso percorreria com a elaboração da minha dissertação, decidi que esse seria um caminho que naturalmente se articulasse à minha carreira. Assumi, portanto, investigar algo que me vem acompanhando no meu percurso de intérprete musical, algo de certo modo indissociável da minha própria pessoa.

Durante muito tempo questioneimei-me se uma boa condição física seria, ou não, potenciadora de uma boa *performance*, mas, dada a ausência de estudos de suporte, muitas vezes as dúvidas e questões, talvez mesmo algumas confusões, permaneceram sem resposta. Persistem excessivamente os estereótipos, sendo evidentes muitos exemplos que não podem ser tidos em conta, assumidos como modelo a seguir.

Eram significativos, todavia, os aspetos técnicos no desenvolvimento trompetístico com os quais o nosso corpo estava envolvido, para que tal fosse considerado um fator extrínseco. Havia, com efeito, o facto incontornável de possuir cerca de vinte anos de carreira, e considerar que a essa experiência poderia vir a significar aqui uma mais-valia.

Nesta como que autoinvestigação, deparei-me com uma série de perguntas às quais procuro responder, trazendo a experiência pessoal à investigação, e por fim buscando no passado algumas referências que não podiam deixar de ser úteis.

No que respeita à condição física de um músico, investigarei se o passado do instrumento de que se ocupa esta dissertação foi, ou não, determinado por razões de ordem física? Razões que muitas vezes terão criado entraves, e que foram votadas ao menosprezo, ao esquecimento?

Esboçarei igualmente uma perspetiva da função do instrumento nos diversos agrupamentos musicais em que no passado e atualmente participa: na orquestra e em conjuntos de câmara, nas bandas filarmónicas e em grupos de jazz.

Em todas estas questões, nortear-me-ei pela preocupação de tratá-las de forma prática, dirigindo-as a trompetistas, com problemas e aptidões, aspetos fortes e fracos. É esta preocupação prática que me leva a considerar e propor um conjunto de exercícios que estarão ao alcance de todos, exercícios que, com base na investigação teórica e a partir de propostas de mestres do passado poderão servir a outras carreiras, como à minha têm servido.

Para além da arte de bem tocar, é cada vez mais necessário buscar quem nos queira ouvir, outra importante questão que aqui não perderei de vista, procurando compreender a ausência de mercado de trabalho para as novas gerações, apontando para saídas futuras, percecionando novos mercados em alternativa aos existentes, que em parte parecem efetivamente esgotar-se.

Repito, tratar-se de uma investigação que pretendo objetiva sobre estes temas, mas que encontrará numa como que investigação interna uma parte do suporte de que carece, baseando-se na experiência pessoal de alguém que, como tantos outros, um dia decidiu assumir o risco apaixonante de ser profissionalmente músico, de ser trompetista.

Capítulo I – A trompete na história da arte dos sons



Figura 1- Trompete. In Google images, www.google.com.

Deve dizer-se que muita investigação, foi já efetuada sobre o caminho percorrido pela trompete até aos dias de hoje, na história da arte dos sons. Contudo, antes de retroceder ao início da história deste apaixonante instrumento, será decerto permitido ensaiar uma visão em parte técnica, em parte romântica, de um instrumento tão apaixonante¹.

De um ponto de vista técnico, a trompete é definida como um instrumento musical da família dos aerofones, em metal, com um bocal no início e campânula no fim. Com cerca de 26 cm de altura e 53 cm de comprimento, trata-se de um instrumento subclassificado como sendo de palheta labial. Segundo o modelo de Hornbostel e Sachs, classificam-se como trompetes os instrumentos cujo o som é produzido por *“uma corrente de ar que passa através dos lábios do executante, dando passagem a uma coluna de ar que por sua vez irá ser colocada em vibração”*. Tal categoria subdivide-se ainda em outras duas: as trompetes naturais, que não possuem recursos para alterar a afinação, e as trompetes cromáticas, a que foram acrescentados recursos tecnológicos para alterar o som.

¹“Todos os instrumentos de sopro tornam-se viciantes, é como se sentíssemos necessidade de extrair cada vez mais ar ao nosso corpo” Jacobs,Arnold.(1996).*Song and Wind*.Chicago. Edited by John Taylor, pag. 43.

Para a visão que dissemos romântica, que apenas reterá aquilo (que é muito!) que o instrumento significa para os músicos, e para aqueles que os ouvem, socorremo-nos numa citação, devida a um dos grandes nomes da história da trompete, Louis Armstrong (Nova Orleães 1901; Nova Iorque 1971): *“hei de soprar na trompete até o anjo Gabriel dizer ‘basta!’ Depois, junto-me a ele, e formamos um duo, pois deve tocar trompete como gente grande.”* (Louis Armstrong house museum, www.satchmo.net)



Imagem 1- Louis Armstrong (1901-1971). In *Histórias de Jazz*.

Palavras para quê? À semelhança de outros grandes ícones da história da trompete, Armstrong pouco se importava com o instrumento físico. Para ele a trompete não seria mais do que um “amplificador de emoções” (Meyers 2001).

Poderá também recorrer-se à organologia, a ciência que estuda os instrumentos musicais, para procurar determinar o momento ou a circunstância histórica em que o homem terá assumido algum artefacto que podemos aproximar da atual trompete (Collins, 2002). Pela facilidade com que se encontrava, e pela pronta adaptação às suas urgentes necessidades, pode ter sido o corno esse eventual familiar distante da trompete, ou mesmo um dos primeiros instrumentos de sopro utilizados pelo homem. Natural terá sido que logo se reparasse que, amputada a ponta do oco apêndice animal, soprando através do mesmo com os lábios comprimidos contra o orifício, se produziam interessantes, ou mesmo belos sons.

Mas poderão ter sido diversos os caminhos, e o búzio surge também como uma das propostas mais convincentes no que respeita aos primórdios dos instrumentos de sopro, dado que as

suas qualidades naturais para produzir som, que o tornavam musicalmente apelativo, por assim dizer.

Contudo, podemos ter como mais ou menos seguro que as primeiras trompetes terão sido feitas a partir de canas de bambu, ou de ossos. Não custa admitir também que as mais antigas, ou primitivas, terão sido usadas para fins mágicos, acompanhando cantos ou gritos para porventura afastar maus espíritos.



Imagem 2-Salpinx, antiga trompeta grega. In Google images, www.google.com.

Na Idade Média, crê-se que as trompetes eram feitas em marfim ou em alternativa ainda de chifres de animais, possuindo já algo de equivalente ao que hoje chamamos bocal encastrado no instrumento. Até finais do barroco, a trompeta que era utilizada, terá sido a trompeta natural, que consistia num longo cilindro metálico, já com bocal numa das extremidades e um pavilhão² na outra.

Já nessa altura, ou mesmo antes, em diversas celebrações, era habitual utilizar-se várias trompetes em conjunto, cada uma delas produzindo só a fundamental e a respectiva serie dos harmônicos correspondente ao tamanho do tubo, o que culminará na dinâmica sonora introduzida pela orquestra de Monteverdi.

A título de ilustração, aqui ficam as notas utilizadas na *Tocatta* da ópera *Orfeu* de Monteverdi: 1ª trombeta clarino – 8º ao 13º harmónico; 2ª trombeta – 4º ao 8º harmónico; 3ª trombeta – 3º ao 5º harmónico.

Igualmente com Monteverdi, sofre algumas transformações o chamado corneto, instrumento de bocal construído em madeira, mas de construção muito ligeira. Dois pedaços a que se dava a forma desejada, de modo a que quando colados constituíssem um tubo tão regular como nos instrumentos de metal, fazendo assim um corpo único, que era envolvido em couro preto.

² Pavilhão é o nome antigo dado à campânula, ou seja, à parte final do instrumento.

Foi, contudo na segunda metade do século XIX que ocorreu, não só a maior evolução do trompete tal como hoje o conhecemos, como a da grande maioria dos instrumentos de metal (Sachs).

A questão do bocal

Nos dias de hoje, à questão do bocal, ou dos bocais da trompete é reconhecida especial importância. De facto, a escolha de um bocal adequado pode significar conseguir, ou não, uma boa *performance*.

Historicamente, não seria essa a impressão que causaria esta espécie de apêndice colocado num dos extremos do instrumento. Muitos terão achado que o bocal servia “apenas” para a introdução do ar no interior do artefacto musical.

Não mereciam, então, muita consideração questões como a de conforto na execução, como medidas labiais, chegando-se até ao séc. XX sem um verdadeiro desenvolvimento destas questões. Caminhou-se, felizmente, para a evidência de que a escolha do bocal é uma questão individual.

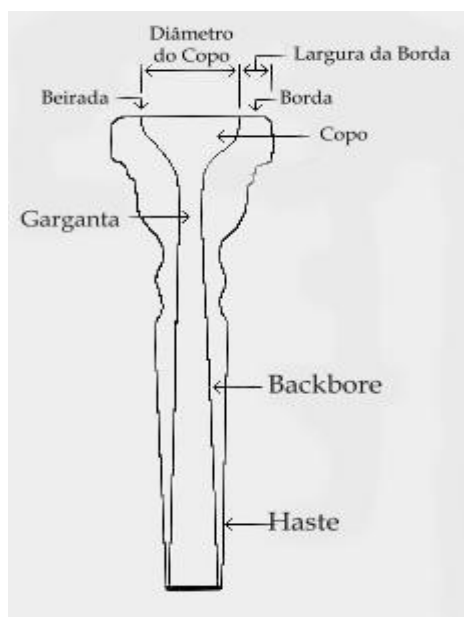


Figura 2- Representação do interior de um bocal. In Google images, www.google.com.

A figura acima reproduzida permite-nos já supor que aquilo que pensaríamos ser um simples objeto de metal é resultado de um secular processo de desenvolvido, que o transformou numa obra de alta tecnologia, mercê da introdução de elementos diversos que até aos dias de hoje melhoraram progressivamente a sua qualidade performativa.

Era dos Pistões

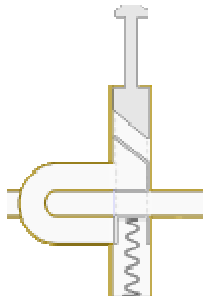


Figura 3 – Representação interior de um pistão.

Não há a certeza se o pequeno orifício de metal chamado pistão – que tem como principal função permitir a passagem do ar, aumentando ou diminuindo, desta forma, a tubagem do instrumento – é uma criação alemã ou francesa. Sabe-se, em todo o caso, que a sua primeira exibição ocorreu em França, em 1825 (Baines, Myers, 2001).

Com esta invenção, objeto de sucesso imediato, saltava à vista a velocidade e flexibilidade de execução possíveis com este artefacto, algo só possível em instrumentos como a trompa (Lewy). Podemos considerar que começou aí uma nova era, não só para o trompete, mas para todos os instrumentos de metal, fazendo uso deste mecanismo a quase totalidade dos modelos utilizados a partir de então.

Fisicamente, o funcionamento do sistema explica-se de forma simples: sem nenhum dos pistões pressionados, apenas o tubo principal é utilizado, e o ar atravessa-o de uma ponta à outra no trajeto mais curto possível; quando se pressiona um dos pistões, adiciona-se uma extensão ao tubo principal, e o ar passa da válvula para a extensão adicional do tubo e deste novamente para a válvula, saindo depois desta para o tubo principal do trompete. Este processo de aumento da extensão do tubo resulta na emissão de um som mais grave. Se mais do que um pistão for acionado, o ar passa primeiro pela extensão que se encontra mais afastada do músico, seguindo depois o seu trajeto através das outras válvulas até sair na extremidade do instrumento, pela campânula.

No caso das trompetes, hoje as mais utilizadas que possuem pistões são em si bemol e em dó. Todavia, a sua vasta família compreende instrumentos como a trompete *piccolo*, a trompete

em si bemol e a trompete em dó, atrás referidas, a trompete em ré, a trompete em mi bemol, e Flugel (vulgo, fliscórnio).

Esta panóplia de sons e recursos com que a história do desenvolvimento da trompete nos foi contemplando, colocam-na ao nível de qualquer outro instrumento, conferindo-lhe o lugar de destaque que, pelas aptidões conquistadas, efetivamente merece.

Capítulo II - A trompete nas diferentes formações instrumentais

A trompete é um instrumento multifacetado, que facilmente se adapta a qualquer tipo de agrupamento musical, tendo-se mesmo, de há anos a esta parte, verificado a sua integração nos mais improváveis agrupamentos.

Certamente, não será alheia a esse facto a evolução sonora a que o instrumento tem estado sujeito, com a procura de novas conjugações sonoras, com a exploração de novas massas sonoras, novos ritmos, no fundo percorrendo um caminho que não será diferente do de muitos outros instrumentos, mas que transformou o trompete num instrumento sem dúvida mais rico, mais aberto ³.

Ora, analisando os mais diversos tipos de opções, podemos constatar a presença da trompete no âmbito da orquestra sinfónica, em diferentes formações de música de câmara, em duos, trios ou mesmo quartetos, ou simplesmente a solo, na orquestra de Jazz, na *big band*, como igualmente na filarmónica, ou em fanfarra.



Imagem 3 – Orquestra com formação sinfónica. In Google images, www.google.com.

³“A evolução da trompete miscigena-se com toda a evolução do repertório para ele existente”. Stamp,James.(2005). *Warm-ups and studies*.(Rev. Ed.). switzerland. Editions Bim

Na orquestra e em conjuntos de câmara

A evolução da trompete na orquestra confunde-se com a própria evolução da orquestra. Um grande percurso histórico foi feito pelo instrumento: (falar do barroco) desde o papel secundário – que nenhuma preponderância lhe permitia, situação certamente desmotivadora para o intérprete – a que compositores como Haydn e Mozart ainda o votavam, evoluiu-se para o papel que hoje lhe compete na formação orquestral.

Seja a solo ou sob a forma de naipe, de um instrumento como a trompete espera-se (quase) sempre ativo. No século XX, compositores como G. Malher, R. Strauss, A. Shoenberg, A. Berg e outros, souberam extrair do instrumento o que de melhor ele tem para dar, aproveitando todos os seus recursos tímbricos.

Hoje, compositores modernos, ou já pós-modernos, não abandonam a via experimentalista para o instrumento, desenvolvendo muitas vezes em conjugação com os intérpretes novos caminhos, redimensionando outros já trilhados. Escrever em função do executante ou dos executantes, parece ser outra estratégia que orienta os criadores nos dias de hoje.

Do ponto de vista do repertório solístico para trompete e orquestra, existem uma serie de ícones que foram sendo mediatizados ao longo dos tempos. Diversos compositores foram escrevendo para vasta família do instrumento. Sem a preocupação de sermos exaustivos, destaquemos alguns marcos neste domínio.

Dois compositores do período clássico, Joseph Haydn(1732-1809) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), com a composição de uma obra cada para trompete, contribuíram de forma impar para o desenvolvimento do virtuosismo do instrumento.

O *Concerto* de Haydn foi escrito em 1796 para o trompetista vienense Anton Weidinger, que desenvolvera anos antes a chamada trompete de chaves. Até essa altura eram evidentes os limites do instrumento, circunscrito a uma restrita quantidade de sons, acompanhando modulações apenas graças ao acrescentamento de tubagens.

Assim, em 1896 o próprio Anton Weidinger, na altura trompetista da corte de Viena, solicitou a Haydn um concerto para o instrumento com as características daquele de que já dispunha. O compositor propôs-se conceber uma obra concertante para uma formação para cordas e sopros, à que usara em 3 todas as suas inúmeras sinfonias: duas Flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, timpanos além, naturalmente, das cordas. Deste modo, ficámos devendo a um dos maiores criadores musicais de todos os tempos uma das obras-primas da história da literatura para trompete e orquestra.

Em princípios do século XIX, Johann Nepomuk Hummel compôs outra das obras concertantes mais aclamadas para trompete. Mantendo o formato de três andamentos, avançando porém por novas sendas, conseguiu alçar o instrumento a um outro nível performativo, graças sobretudo ao uso da ornamentação.

Quantas trompetes deverá incluir uma orquestra? Se nos encontrarmos perante a formação clássica, deparamos um naipe com duas, mas o desenvolvimento posterior da orquestra até ao sinfonismo romântico fez subir esse número para três ou quatro.



Imagem 4- Naipe de Trompetes da Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP) . In www.saocarlos.pt.

Na sua função orquestral, a trompete surge geralmente constituída em naipe, quase sempre em *ensemble*, do que resulta um dos maiores problemas a resolver: a obtenção de um bom som de conjunto. Seja este composto por duas, três ou quatro trompetes, quando mais homogénea for a linguagem de todos os componentes melhores serão, obviamente, os resultados artísticos.

Podemos, num rápido conspecto a nível mundial, identificar diversos tipos de som de trompete em naipe. Aqui destacaremos apenas três: o americano, o francês e os das orquestras do leste europeu.

O americano, o que a maioria dos músicos parece considerar mais perfeito, tira essa eventual supremacia da insistência com que é procurada a referida homogeneidade de linguagem. A observação cuidada do napes de trompetes de várias orquestras americanas confirmará seguramente esta fecunda preocupação dominante: jamais um executante conseguiria um lugar nesse mesmo naipe se não “falasse a mesma linguagem”. Timbre, textura de som,

volume, cor do som, qualidade do *stacatto*, são fatores que se consideram primordiais para a constituição de um discurso coerente. Nas grandes obras sinfónicas, uma qualidade de som comum (mesmo tratando-se de um naipe de quatro trompetes), é algo particularmente apreciado pelo ouvinte culto. Compreende-se que as orquestras americanas têm levado essa busca até à exaustão.

O tipo francês, por seu turno, não estimula a potência sonora, cuidando o ataque e o fraseado têm proeminência, sem descorar a qualidade de som, reparamos que o tipo de linguagem é muito mais pontuada do que no transato estilo. Grande parte dos napes franceses subtraem muitas vezes a função de “bloco”, por um timbre mais “escuro” e um ataque mais incisivo.

Não se pode considerar de inferior qualidade em relação ao Americano, pode-se gostar mais ou menos, contudo acima de tudo a avaliação técnica que pode e deve ser feita, é que no fundo é um tipo de naipe diferente.

Por fim, nas orquestras do leste europeu, da Ucrânia, Letónia e Rússia por exemplo, afirma-se o culto do brilhantismo sonoro. A estrutura quase nasalada do resultado final, aliada a uma estridência típica, faz com que os napes de trompete oriundos desta zona do globo se identifiquem facilmente. Pese embora a qualidade das orquestras, trata-se aqui de um som deveras característico, trabalhado logo de base. Trata-se de executantes que não deixam de se adaptar a outras sonoridades, quando fazem incursões por regiões do globo de conceção artística diversa.

Não consideramos que exista um som perfeito de naipe, mas antes que a forma mais ou menos empenhada, mais ou menos apaixonada com que os músicos interpretam a obra e se deixam conduzir por quem dirige faz toda a diferença. Inclina-mo-nos contudo para a defesa de um estilo misto, que fundisse por exemplo as melhores qualidades do americano e do francês. Porque não nos referimos à realidade portuguesa, nesta matéria? Deve-se isso a inexistência, em Portugal, de um número suficiente de orquestras que possa garantir fidedignidade às conclusões. Nem podemos pretender que exista mesmo uma escola portuguesa no que respeita ao ensino do instrumento, embora se constatem aí alguns progressos.



Imagem 5- Quinteto de Metais. In www.intermusica.pt.

No âmbito da música de câmara tem vindo, gradualmente, a prestar-se cada vez maior atenção à trompete. Ao lado dos tipos de agrupamentos estandardizados, como quartetos de trompetes ou quintetos de metais (duas trompetes, trombone, tuba e trompa), outros foram aparecendo, o que se traduziu na conquista de novas sonoridades.

Dos agrupamentos mais usuais destacam-se os referidos quintetos de metais, onde originalmente ou de uma forma adaptada, poderemos ter o trompete na sua plenitude, atingindo uma função líder. Destaque-se ainda o trio de metais (trompete, trombone e trompa), que, perdendo naturalmente em capacidade sonora relativamente ao quinteto, exige por ventura redobrada mestria aos intérpretes.

Compositores como David Auber(?-?), Francês que com a sua obra para trio de metais "*Cornucópia*", explora todo o virtuosismo dos três intérpretes, ou ainda Francis Poulenc (1899-1963), que com a sua "*Trio*" igualmente para a referida formação, explora toda a vertente física dos intervenientes, facilmente se adaptam a uma qualquer linguagem extraíndo desta o que de melhor cada formação poderá oferecer.

Paralelamente a estas, outras formações menos usuais estimularam o desenvolvimento de novos mercados, como a associação da trompete à percussão, por exemplo, já adotada por diversos compositores. Nomes como André Jolivet (1905-1974), na sua grandiosa obra "*Heptade, metamorphose pour Trompette et Percussion*", De Cuenink (1935-1996), em "*Lignes rouges en oblique*", mostram-nos como é possível criar novos universos sonoros, para os intérpretes disponíveis.

Creemos que esse será o caminho que continuará a trilhar a música de câmara, criando motivos para que os públicos possam visitar, ou revisitar, os compositores, arranjadores e intérpretes, que lhes poderão oferecer outros sons que não aqueles que a história já nos deu.

Na banda filarmónica



Imagem 6 – *Representação de uma banda filarmónica em arruada.* In www.musicosfilarmonicos.com.

Este tipo de agrupamento musical deveras característico teve um papel significativo no desenvolvimento do instrumento nos dois últimos séculos. Circunscrevendo-nos ao espaço português, verificamos que historicamente as bandas filarmónicas foram os verdadeiros conservatórios do povo, antes da recente democratização do ensino da música. Não havia, e não há, aldeia, vila ou cidade que em Portugal não continue, ainda hoje, a sustentar orgulhosamente uma ou mais filarmónicas.

Para além da grande função sócio-cultural que cumpriram, as filarmónicas portuguesas constituíram um importantíssimo espaço de aprendizagem de muitos instrumentos, de sopro e de percussão, onde, com meios mais ou menos rudimentares, com conhecimentos limitados, se conseguiu por vezes resultados artísticos merecedores de admiração.

Havia, geralmente, um executante que se destacara dos demais, acabando por ser escolhido para ensinar, transmitindo os seus conhecimentos aos mais novos. Forçado a iniciar os jovens na totalidade dos instrumentos que integravam a filarmónica, recorria a métodos mais ou menos orgânicos para todos eles, com os males daí decorrentes. Todavia, a forma apaixonada com que o “músico filarmónico” comunicava a sua arte fez dele um dos grandes exemplos históricos do amador de música, isto é, daquele que verdadeiramente a ama, pela arte que é,

não pelo que dela lhe possa materialmente advir. O caso da trompete não foi alheio a esta circunstância, e a verdade é que pelo menos cerca de noventa por cento dos trompetistas portugueses começaram de facto “lá na filarmónica da terra”.

Com o evoluir deste tipo de agrupamento, também o repertório executado, de características populares, senão elementares, afinal retratando musicalmente a circunstância social a que servia, não deixou de nalguns casos evoluir para obras de certa exigência artística.

A trompete foi, ao longo dos tempos, criando o seu espaço próprio neste tipo de agrupamentos, assumindo por vezes mesmo certa liderança, dividindo com outro instrumento de sopro, o clarinete, o protagonismo em grande parte do repertório praticado.

Com um naipe completo a três vozes, habitualmente reforçadas (por seis instrumentistas), tornava-se geralmente difícil a obtenção do que chamamos linguagem de naipe, visto falarmos de circunstâncias musicais em que a profissionalização não se verifica. Torna-se penoso recordar certos registos filarmónicos de napes de trompete, que ilustram, infelizmente, esta circunstância.

Ainda assim, não deixa de ser interessante constatar o papel de protagonista que o instrumento ali assume, não se conhecendo filarmónica sem o seu destacado naipe de trompetes.

Com o processo de democratização que o ensino da música conheceu em Portugal nas últimas décadas, este tipo de agrupamentos perdeu a sua função de estrutura de ensino, passando a beneficiar da formação que os seus elementos adquirem fora do seu seio, aculturando por seu turno as filarmónicas.

Nos dias de hoje, algumas filarmónicas já cresceram para a chamada formação sinfónica (associação aos sopros de napes de violoncelos e contrabaixos), o que lhes permitiu o acesso a um repertório de mais exigente nível artístico. E o que aqui nos agrada constatar é que o instrumento que é a trompete não deixou, nesta nova circunstância, de manter vivo o protagonismo de outrora.

No jazz



Imagem 7- *Big band* – in *Histórias de Jazz*

A história do jazz estará ainda, porventura, por contar. Com efeito, quando procuramos perceber as suas origens, o que se nos depara é algo de obscuro. Sabe-se que parte dos elementos que, conjugados com outros (música de trabalho, religiosa, infantil), potenciaram o seu nascimento, foram trazidos de África pelos escravos, vindo a suscitar o aparecimento de um novo modo de comunicação e expressão de sentimentos. A música negra da América manteve muito da matriz africana, no que diz respeito às suas características rítmicas e de prática coletiva e improvisação⁴.

Algumas das mais importantes dessas formas de expressão musical foram geradas no contexto de manifestações religiosas. O que hoje é conhecido como música *gospel* é reflexo da importante carga emocional e pujança rítmica que caracterizava essas manifestações religiosas negras na América do Norte.

⁴ “Dizem que o Jazz nasceu em Nova Orleães, como ninguém sabe exatamente quando e onde alguém nasceu, mas Nova Orleães serviu perfeitamente para o efeito, dado que era o centro de encontro de raças, culturas defeitos e qualidades”. Duarte, José .(2000). *Histórias de jazz*,p Lisboa. Edições Controljornal

Com a libertação dos escravos, a música afro-americana cresceu rapidamente. A disponibilidade de instrumentos musicais, provenientes em parte de bandas militares, e a liberdade recém-concedida, constituíram as condições básicas para o nascimento do jazz.

Considerado por muitos (alguns ainda hoje) uma forma de expressão musical ligada à vida boémia, o jazz fez do chamado Storyville, o *red-light district* de Nova Orleães, uma espécie de conservatório, onde o conhecimento circulava verdadeiramente entre pares. Mas cedo os músicos de jazz partiram rio Mississípi acima, para simultaneamente obterem melhores empregos e expandirem a sua arte – o que conseguiram superlativamente.

Assim, foram criadas as condições para que, já na década de 1910, um agrupamento como a Original Dixieland Jazz Band representasse um marco importante no processo de afirmação do jazz, realizando concertos, digressões e as primeiras gravações de jazz em 1917.

Um dos grandes segredos do jazz foi (é) o chamado *swing*, essa forma misteriosa de acrescentar algo a um ritmo, que provoca como que um desequilíbrio permanente, mas acima de tudo dá muita vontade de “bater o pé”. A dança constituía uma das formas de expressão a que os escravos haviam recorrido para se exprimirem culturalmente, suspeitando-se que quando, cerca de 1884, esta lhes foi vedada, surgiram as primeiras bandas de rua com alguns instrumentos de sopro, especialmente tubas, clarinetes e trompetes (que executavam música alegre, mas que não deixava de ser utilizada em funerais).

Como é sabido, à trompeta ficariam posteriormente associados alguns dos nomes maiores da história do jazz: Louis Armstrong, Roy Eldridge, “Dizzy” Gillespie ou mesmo Chat Baker (cfr. gravura) deram ao instrumento toda uma nova dimensão, potenciada pelo universo da improvisação. No contexto deste género de música, é amiúde defendido que o instrumento não passa de um meio para chegar a um fim, o que pressupõe que não será à parte técnica que se reconhece a primazia.

No que ao mercado português diz respeito, não se defrontam nele (ainda) um grande número de intérpretes, o que não se explicará, todavia, tão só pelo facto de apenas recentemente terem sido criados no País cursos superiores da modalidade. Durante décadas, o Hot Club assumiu, entre nós, a responsabilidade formativa, e performativa, de quase tudo o que ao jazz dizia respeito. Com defeitos, virtudes, problemas, alegrias, a verdade que esta foi a grande instituição impulsionadora do jazz em Portugal. Hoje é necessário, de certo modo, massificar o jazz, criar maneiras de o fazer apreciar na sua diversidade de formas, em todos os contextos sociais.



Imagem 8 *Chet Baker*. In chet barker tribute, www.chetbakertribute.net

Associada ao jazz, a *big band* é um tipo de agrupamento importado da música americana, tendo vindo, de há alguns anos a esta parte, a expandir-se no espaço português. Dos grandes clássicos de outrora, até aos sons de hoje, tudo pode ser transportado para uma *big band*: o resultado final raramente deixa de ser eletrizante. Vivendo essencialmente de arranjadores, foi geralmente utilizada no acompanhamento de solistas. “Count”⁵ Basie, “Duke” Ellington, “Dizzy” Gillespie e outros, todos eles acabaram por constituir a sua própria *big band*, e desenvolveram as suas carreiras tendo por base este enquadramento musical.

Também neste contexto, a trompete assume-se como um instrumento líder, passando por ele uma grande parte das ideias a comunicar ao agrupamento. Impõe-se neste tipo de conjunto instrumental a função do chamado *lead*, que normalmente é o responsável pelo registo mais agudo, assumindo a chefia do naipe. Assim, da linguagem *swing*, passando pelo *Bebop*, até ao que agora denominamos *groove*, tudo passa pela trompete *lead*.

Em Portugal, a *big band* sofreu significativa evolução, graças à presença regular em programas televisivos. Não serão muitas as *big bands* portuguesas a funcionar em pleno, porque à semelhança de alguns outros mercados nacionais, também este agrupamento não tem logrado grande expansão por terras lusitanas; temos, contudo, bons exemplos (já históricos e atuais) de verdadeiras *big bands* que lograram remar contra a maré e se foram fazendo ouvir, sobretudo educando públicos.

⁵ As aspas, nestes nomes, significam que se tratava de nomes artísticos.

Capítulo III - A dimensão física do trompetista

Ao longo dos anos não são muitos os estudos que surgiram sobre a dimensão física do músico, do que resulta que para diversas perguntas que nos possamos colocar sobre a matéria não obteremos, por uma razão ou outra, seguramente respostas claras.

“Brass Playing is a form of athletics”, afirma Claude Gordon (brass playing). O quer dizer que, todos os músicos, ou pelo os intérpretes musicais a que se refere a citação, deverão desenvolver as suas capacidades físicas tal como um atleta.

Do facto de ser a trompete um instrumento de características particularmente físicas decorre que a constituição do nosso corpo deverá ser tida em conta para o nosso objetivo.

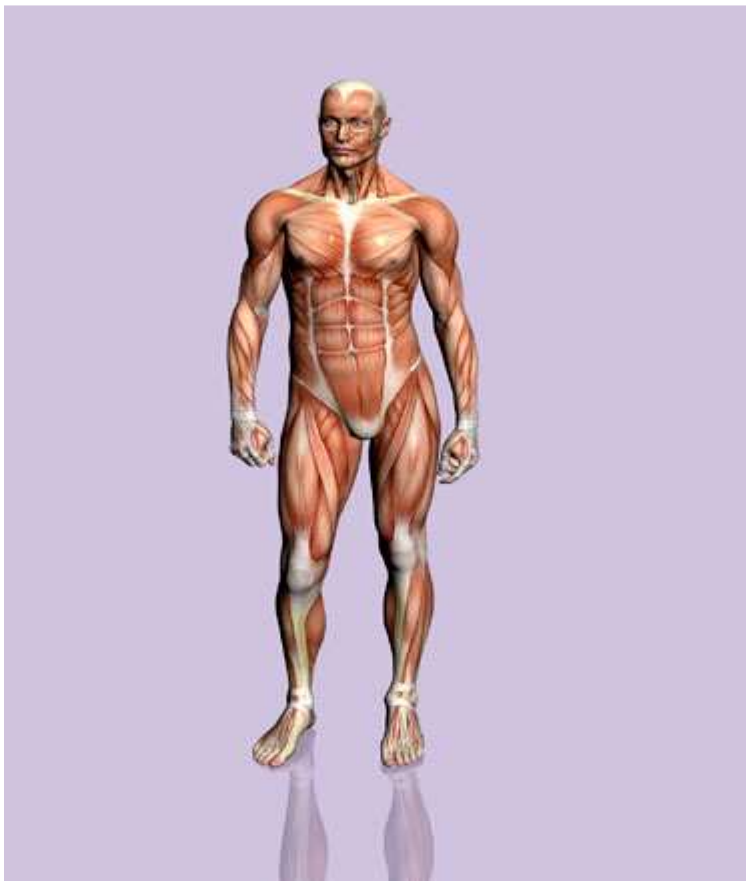


Figura 4 – *Constituição corporal. Human anatomy, Explore the body.* In www.innerbody.com.

Deparamo-nos com uma constituição corporal semelhante em qualquer indivíduo humano. Contudo, todo o nosso corpo é constituído por energia, e o segredo encontra-se no aproveitamento desse mesmo fator.

Mas comecemos pelo início. Desde o começo da nossa existência, todo o nosso corpo dispõe de capacidade rítmica⁶, seja em função do simples movimento que poderemos ou não considerar desconcertado, até chegarmos à mais pura e delicada das tarefas, o movimento. Todo o movimento corporal mais não é do que mera manifestação energética, que pouco a pouco vai sendo colocada ao serviço do nosso próprio corpo.

Este fator fundamental não é simplesmente considerado quando, mais tarde, iniciamos a aprendizagem de qualquer instrumento musical. E esta falta não deixa de ter o seu preço.

É certo que para isso contribuem falhas na formação docente, que erradamente continua a achar que, quanto melhor é o interprete, melhor é o professor, algo que advém dos antípodas responsáveis pelo atual estado a que chegamos.

E assim lá continuamos, apesar do passar dos anos, a não considerarmos adequadamente o peso, o valor do corpo que possuímos e do que ele verdadeiramente nos pode conceder.

Será que existe um melhor, ou mesmo excelente corpo para o músico? Poderá o corpo que temos ajudar-nos a sermos melhores músicos?

Podemos, de um modo geral, afirmar que as capacidades físico-motoras dos intérpretes permitem, ou não, uma realização sonora. Recorrendo a James J. Gibson (1979), que utilizou o termo “affordance” para designar as possibilidades de interação de um sujeito com o meio ambiente, poder-se-á considerar o músico como exemplo dessa mesma aptidão. Podemos analisar esta “affordance” como o meio de o músico interagir com o seu instrumento musical.

Falar de corpo humano não significa, aliás, falar de qualquer espécie de máquina, por mais perfeita que fosse, mas sim de amplas, complexas dimensões de um ser, não fechado em si próprio, mas aberto ao mundo pela sua capacidade de comunicar, de interagir com tudo aquilo que o rodeia. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, estudioso do corpo humano, recusou defini-lo como um mero conjunto de funções bilógicas, entendendo-o precisamente como ser no mundo.

Não incorreríamos no absurdo de orientar profissionalmente um aluno com deficiência nas mãos, que, por exemplo, não dispusesse de alguns dedos, para uma carreira pianística. Este exemplo extremo evidencia a necessidade do corpo, pelo qual criamos expressão, expressão artística.

⁶“Ritmos corporais de recém nascidos são identificados como respostas a estímulos que têm a sua origem em sons melódicos ou não”. Koïchiro Matsuura.(1994). *Enciclopédia da vida*. Lisboa. Edições ASA pág.212.

No caso dos trompetistas há uma série de questões que carecem de respostas. Sendo particularmente um instrumento de índole física, será que é necessária alguma compleição física para retirarmos os melhores resultados do instrumento? Certamente que sim, embora existam casos de seres franzinos que chegaram a obter grandes *performances*.

Possivelmente, dentro de algumas décadas, a compleição física de um determinado indivíduo será analisada antes de iniciar a prática de um instrumento musical. No caso dos trompetistas, uma boa construção torácica poderá determinar a capacidade de armazenamento de ar, com todos benefícios que daí advém. Um esterno extensível e “bem trabalhado” poderá permitir ao trompetista um maior suporte de ar para as frases musicais, o que por sua vez terá implicações no que respeita ao mais alto registo atingível.

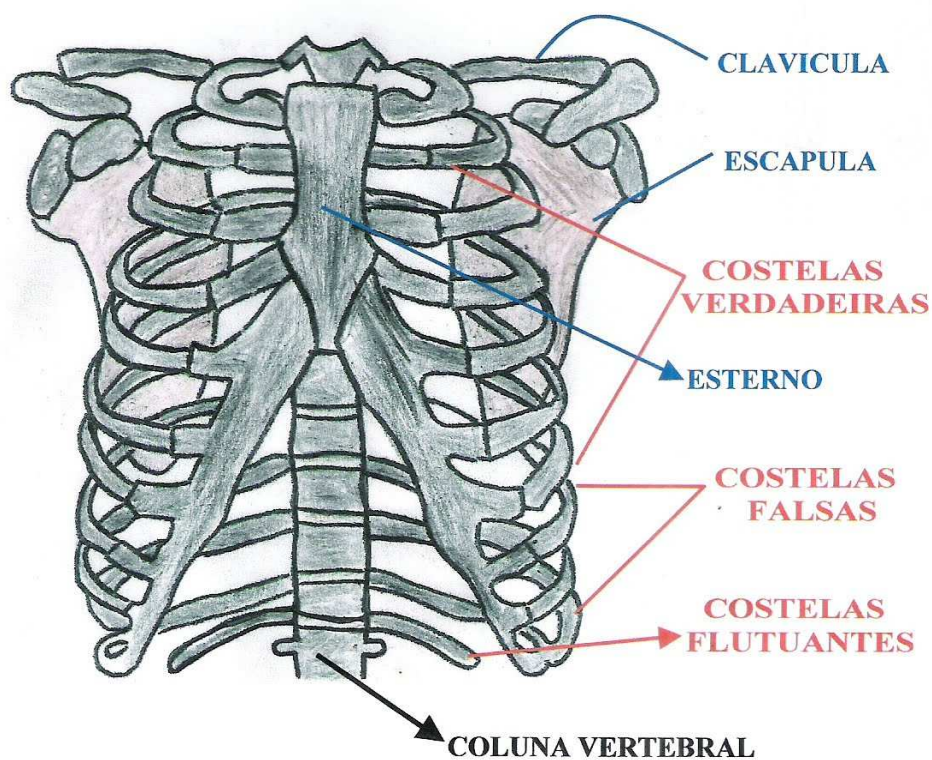


Figura 5 – Estrutura ósseo-torácica. In Google images, www.google.com.

Digitação Básica do Trompete

Trumpet Fingering Chart

The image displays two musical staves with notes and their corresponding fingering charts. The first staff shows notes: do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do. The second staff shows notes: fa# sol b, sol# lab, la# si b, si, do, do# reb, re, re# mi b, mi, fa, fa# sol b, sol# lab, la, la# si b, si, do, do# reb, re, re# mi b, mi, fa, fa# sol b, sol# lab, la, la# si b, si, do. Each note has a box below it with numbers representing fingerings.

Figura 6- Representação da posição dos pistões para cada nota na trompete. In www.musicosfilarmonicos.com.

Sendo este o registo básico da maioria dos trompetistas, urge promover um desenvolvimento pessoal na transposição de dificuldades, indo além do que a figura nos mostra.

Como será possível desenvolver o tórax? Cada vez mais a fisiologia, a ciência que estuda as funções orgânicas, pode ser colocada ao serviço de outras atividades humanas e contribuir para definir as melhores formas de progressão, nesta matéria.

São também aqui evidentes os benefícios da natação. Nadar será por ventura um dos caminhos mais eficazes para um franco desenvolvimento de toda a massa torácica, algo que a grande maioria dos músicos em geral, dos trompetistas em particular, esquece. A manutenção de um plano de treino de natação (eventualmente uma ou duas vezes por semana) permitirá um desenvolvimento muscular e respiratório que será seguramente benéfico. Estas duas sessões semanais deverão ter aproximadamente uma hora cada, devendo privilegiar-se a prática respiratória e o fortalecimento muscular. Desta forma, melhoraremos significativamente a nossa postura. Tomemos como exemplo o fole de um acordeão: quanto maior for a capacidade de ar desse mesmo fole, de mais capacidade disporá o executante nas respostas performativas.

Sendo o tempo, ou a falta deste, uma desculpa assaz generalizada para a não levar a cabo a prática de exercícios específicos, existem uma série de fórmulas caseiras que em poucos minutos nos podem ajudar. Uma a duas séries de dez flexões diárias poderão aumentar a capacidade torácica, o que podemos realizar em apenas alguns minutos.

Todos estes exercícios terão o seu melhor efeito na capacidade de pressão que o ar terá ao sair da nossa boca, o que aliado a uma forte construção muscular pode levar, entre outros benefícios, ao aumento do registo próprio de um músico. Mais velocidade de ar significa mais registo agudo.

Abdalan

The musical score is written for trumpet and consists of three staves. Each staff contains four measures of music. The notes are half notes with accents, alternating between piano (p) and forte (f) dynamics. The notes are: Staff 1: G4 (p), A4 (f), Bb4 (p), C5 (f); Staff 2: Bb4 (p), C5 (f), D5 (p), Eb5 (f); Staff 3: Eb5 (p), F5 (f), G5 (p), Ab5 (f). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The piece ends with a double bar line.

Figura 7- Extensão aguda (pouco comum) da trompete.

Influenciará o formato da boca o registo que podemos obter? Como das demais partes do nosso corpo, da boca temos de dizer que não existem dois indivíduos que a tenham rigorosamente igual, podendo, no máximo, falar-se de vários modelos de boca.

Na prática, pode considerar-se um conjunto de fatores que influenciam qualquer intérprete de sopro, qualquer trompetista em particular. A forma da face, especialmente o formato da boca, não podia deixar de interferir com o apêndice que é o instrumento.

Os músculos de expressão facial são denominados subcutâneos. Ao moverem-se em conjunto com a pele, são responsáveis pela capacidade de expressão do nosso rosto. Porém, todos esses músculos apresentam como fatores em comum: Uma localização superficial e uma inserção, ou influência sobre a pele; grande variabilidade no grau de desenvolvimento, forma e tensão; encontrarem-se sob ação do nervo facial.

Segundo Gardner (1999), os músculos da face podem agrupar-se da seguinte forma: músculos do couro cabeludo e orelha; músculos em torno da órbita; músculos do nariz; músculos da Boca; plastina. À primeira vista, poderá parecer que apenas os músculos da boca terão alguma interferência na atividade artística dos executantes; contudo, uma série de ramificações levam a que uns possam influenciar vários outros, criando ou não entraves ao instrumentista de sopro.

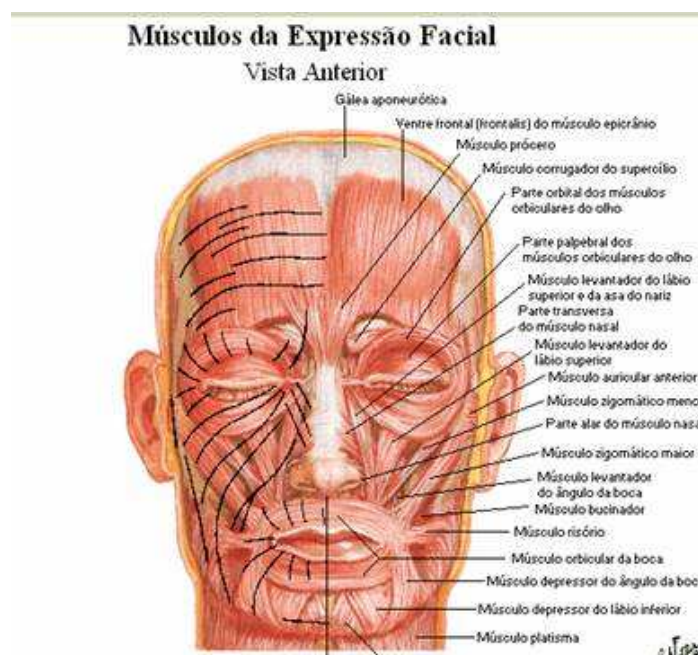


Figura 8 – Representação dos músculos influenciadores da boca. In: Novartis, www.novartis.pt

Analisando a figura reproduzida (*Medical encyclopedia, ortodontice – 2001*) e desenvolvendo uma investigação prática sobre a influência de cada músculo no processo de realização muscular de cada trompetista, temos o seguinte.

Músculo anterior do M. Occipito Frontal: trata-se de um músculo inserido na pele, que tem como ação principal elevar os supercílios da testa. Talvez seja pouco relevante para a maioria dos trompetistas, contudo quando contraído interage com o levantamento do lábio superior, provocando dilatação das narinas.

Orbicular da boca: Situado na túnica mucosa dos lábios, é responsável pela maioria dos movimentos destes. Para o trompetista, é um musculo da máxima importância.

Bucinator: Tem a sua origem na mandíbula e no maxilar, e é responsável por parte da abertura da boca. Para o trompetista, este músculo poderá ser responsável pela quantidade justa de passagem de ar.

Plastina: Não é mais do que o músculo responsável pelo estender da pele na parte inferior da face e do pescoço.

Por último, um conjunto de músculos que merecem classificação em grupo:

Elevador do lábio superior e asa do nariz, elevador do ângulo da boca, depressor deste mesmo ângulo: trata-se dos músculos responsáveis pela separação dos lábios, com tudo o que daí advém para qualquer trompetista.

Um correto funcionamento destes músculos poderá garantir-nos a estrutura bucal adequada para a prática de um instrumento como a trompete. Todavia, à semelhança de qualquer musculo do nosso corpo, também os podemos trabalhar à medida que vamos “crescendo artisticamente”, possibilitando deste modo a sua maior longevidade, e precavendo desde cedo o aparecimento de lesões que poderão encerrar qualquer carreira com um final precoce.

Um dos maiores receios de qualquer trompetista é que o uso incorreto desta massa muscular possa originar a flagelante paralisia facial.⁷ Esta mais não é do que, de um minuto para o outro, verificar-se uma disformidade de execução dos músculos que compoem a face, seja parcialmente ou na sua totalidade, criando desconforto e falta de coordenação destes mesmos músculos.

Ora, para um trompetista, origina a perda total da capacidade de movimentação dos músculos por si só, originando uma atrofia de todo o processo de “colagem” do instrumento à boca, bem como à direção da coluna de ar.

Daí que, para além de um bom aquecimento diário com o instrumento, em que a parte técnica começa desde logo a ser trabalhada, seja conveniente a realização de alguns exercicios de caracter geral, que fomentarão o aquecimento particular de determinados musculos:

Sorrir: Este exercício tem como principal objetivo reforçar o músculo Risorius. Para isto, pede-se ao instrumentista que, ao olhar para o espelho, tente sorrir sem mostrar os dentes, colocando os dedos na região lateral dos lábios.

Mostrar os dentes: Exercício cujo objetivo principal é reforçar os músculos Risorius e Quadrado do Mento. Para isto, deve o instrumentista, com o auxílio do espelho, tentar sorrir mostrando os dentes, resistindo à força exercida colocando os dedos na região lateral dos lábios.

Assobiar: Exercício que visa reforçar os músculos Bucinador. Para tal, o instrumentista tem de olhar para o espelho e fazer menção de assobiar, resistindo à força exercida pelos dedos na região lateral dos lábios.

Encher a Boca de ar: Este exercício tem como principal objetivo reforçar os músculos Bucinador. Para isto, pede-se ao instrumentista que, com o auxílio do espelho, tente encher a boca de ar, resistindo à força (resistência) exercida pelos dedos na região lateral dos lábios.

Depressão do lábio inferior: Exercício que visa reforçar os músculos Orbicular dos lábios. Deve para isso o instrumentista, olhando para o espelho, tentar puxar o lábio inferior para baixo, resistindo à força exercida pelos dedos na região do queixo.

⁷“Como todo e qualquer músculo, o seu uso indevido diminui substancialmente a esperança de vida do mesmo.” Adkins, Kimberlee.(2001).*Medical encyclopedia, ortodonce*. Maryland. Editions University Maryland Medical Center.

Com estes cinco exercícios apenas, preveniremos o desgaste diário provocado pela execução da trompete, evitando as consequências de um conjunto de erros que poderão tornar-se irreparáveis, com o passar dos anos.

Sabemos que ninguém pode fazer reverter o tempo, reiniciando todo um processo de aprendizagem, mas qualquer um pode, sem dúvida, iniciar este processo para que possa garantir um melhor fim de carreira. Trata-se, aliás, de exercícios simples, de fácil compreensão e realização, que certamente não tirarão ao executante muito mais do que cinco minutos do seu estudo diário.

É verdade que a isto temos de aliar todos os exercícios de caráter técnico, que darão ao trompetista uma musculatura facial fortalecida, com todos os benefícios que daí podem advir. Existirá certamente uma infinidade de obras metodológicas com orientações diversas, umas mais acertadas do que outras. Mas talvez não se encontre aí o mais importante.

“Listen your body”, afirmou Arnold Jacobs (*Song and wind*)⁸. Para este estudioso técnico e prático, uma das primeiras atitudes que qualquer estudante deverá assumir é a da prática e gosto do autoconhecimento. Realmente, ninguém nos deverá conhecerá melhor do que nós próprios, o que nos pode dar uma noção precisa das nossas necessidades físicas.

Questões como capacidade de ar, controlo de ar, língua, lábios, músculos da face, dedos da mão direita, mão esquerda, têm a sua especificidade. Não gostaríamos de incorrer no risco de transformar este capítulo desta dissertação numa espécie de plano de *warm up* muscular. Limitar-nos-emos a referir aqui uma série de exercícios a que recorreremos no dia a dia, deixando ao critério de algum eventual leitor segui-la ou não. (O caráter pessoal do relato justificará talvez a mudança do discurso para a primeira pessoa.)

Regra geral, começo toda a parte física do meu instrumento com uma serie de exercícios supracitados com o trompete, desta forma obterei para além de um aquecimento físico, um relaxamento necessário para um trabalho mais concentrado.

Em seguida, utilizo o tempo disponível para os exercícios de aquecimento, esforçando-me para que, em geral, durem trinta a quarenta minutos. Sempre me faltou um a paciência para, dia após dia, recorrer aos mesmos exercícios, contrariamente ao que muitos grandes mestres defendem “*I make all days the same warm up exercices to all my trumpet life*” Sachs, Michael, *Daily fundamentals for trumpet*. Assim desta forma sempre criei algumas variações a exercícios já existentes para que os mesmos se tornassem “menos chatos”. Contudo há uma técnica denominada “*Buzzing*”⁹ que sistematicamente a realizo da mesma forma, com os mesmos exercício. Esta técnica não consiste em mais do que fazer vibrar os lábios, exercendo assim

⁸ Arnold Jacobs, tubista e grande estudioso do fenómeno físico nos músicos. Membro da Chicago Orchestra.

⁹ Exercício que consiste em simular a vibração do instrumento, mas somente com o uso do bocal.

uma espécie de simulacro de execução trompetístico, em que os lábios podem começar a vibrar livremente.



Imagem 9 – *Buzzing*. In Stamp, James. www.editions-bim.com.

A nível bibliográfico, conhecemos várias propostas disponíveis; contudo, pessoalmente, prefiro sentar-me ao piano e percorrer pouco mais do que uma oitava, sempre de forma livre e descomprometida, limitando-me a fazer “circular o ar”. Seguidamente, já com o trompete na mão, limito-me a enviar ar quente para tubagem, “temperando” assim o metal do instrumento, tornando-o mais maleável.

O de James Stamp será talvez um dos métodos mais utilizados. Através dos seus exercícios, busco uma boa conceção de som e equilíbrio de ar, bom como percorrer a quase totalidade do registo do trompete.

De seguida, utilizo as escalas para aquecer a língua, e de forma encadeada com a repetição da nona e numa só respiração, percorro as escalas maior, menor melódica, menor harmónica, por tons inteiros, cromática e, por último, arpejo maior. Feito isto, sinto-me em geral já confortável com o trompete, pronto a iniciar o meu trabalho.

Em suma, poderemos concluir que o formato da boca que possuímos inevitavelmente influenciará toda a *performance* de um trompetista, quer ao nível do registo, quer ao nível do som, da flexibilidade e da coluna de ar.

Respiração e postura

Ao abordarmos este tema, em que se articulam dois pontos que convergem um para o outro, será necessário enveredar por duas vias diferentes: a científica e a pessoal, como acaba, aliás, de ser feito.

A nível científico, certamente o mais seguro, o mais abrangente, são inúmeras as teorias que se poderão considerar. Começemos pelo que deve ser neste caso o ponto de partida, ou seja, os músculos que utilizamos para respirar.

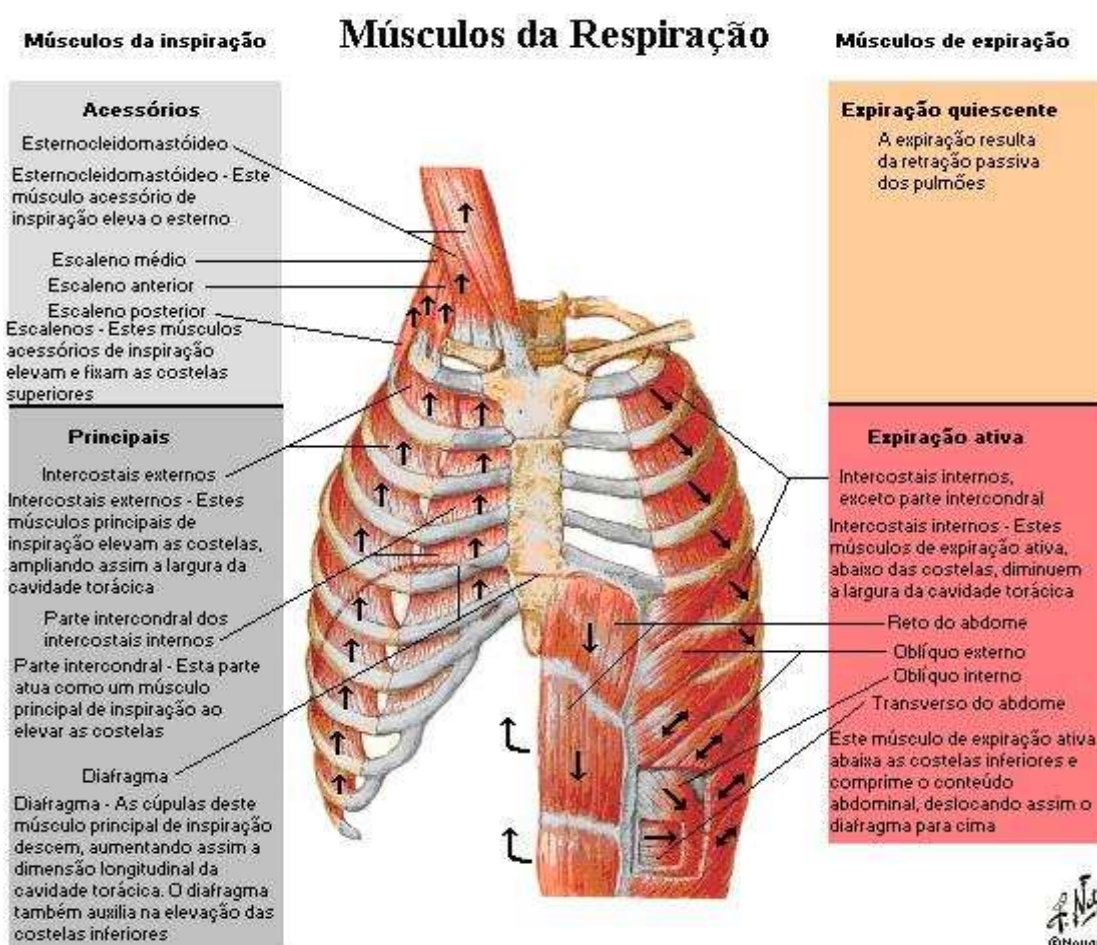


Figura 9 –Estrutura muscular-respiratória. In Novartis, www.novartis.pt.

Respirar convenientemente não é algo que faça falta aos músicos apenas, mas a todos, dia a dia. Uma boa e conveniente respiração relaxa-nos, mas acima de tudo alimenta o nosso organismo com aquilo de que precisa em primeiro lugar: o ar.

No caso do trompetista, este necessita particularmente de ar, porque sem ele jamais o seu instrumento produzirá algum som.

“Tocar trompete não é mais difícil que respirar profundamente” Gordon, Claude(1916-1996).

Para este professor e pedagogo de origem norte-americana, a problemática da respiração é algo que tem de ser levado muito a sério, sempre na tentativa de descobrir novas técnicas que possam servir ao músico. Porém, Gordon relaciona todo o ato técnico com a simplicidade da mais banal atitude que diariamente assumimos: simplesmente respirar...

“O trompetista deve ser capaz de tocar com energia e audácia, com um som encorpado e poderoso. Muitas vezes ainda, alto controle é exigido. Para tal, há que desenvolver os músculos responsáveis pela inspiração e expiração. Um controle inteligente da respiração aumentará a vitalidade e resistência do músico. Respirar adequadamente na apresentação ou prática diária, teremos ainda maior oxigenação cerebral, o que garante clareza mental e frescor de idéias, calma e foco.” Herseth, Adolph (n.1921)



Imagem 10 – *Adolph Herseth*. In Google images, www.google.com.

Estas sábias palavras pertencem a um dos maiores trompetistas dos últimos tempos, Herseth, o trompetista que com maior longevidade ocupou o seu lugar de instrumentista numa orquestra (cerca de 50 anos o lugar de primeiro trompete na Orquestra de Chicago!). Considera este mesmo músico que o segredo do seu sucesso residia sobretudo na sua capacidade de perceber o ato simples de respirar.

Seja como for, a demanda do trompetista no que à respiração diz respeito, passa pela sua atividade quotidiana: exercitar-se é preciso! Ainda segundo Herseth: “Um pequeno aquecimento com bocejos deliberados, inalar uma boa quantidade de ar e depois expirar audivelmente, tudo isto são exercícios de caráter simples que diariamente podemos realizar”.

Ao contrário, quando não utilizamos uma respiração perfeita, o que se verifica na maioria dos casos, aquilo que denominamos respiração rasa, somente uma parte das células dos pulmões desempenha o seu papel, ai não usufruiremos da plena capacidade dos pulmões, capacidade essa que ira influenciar fatores artisticos.

“Como músicos que executam instrumentos de metal, todos temos diferentes problemas e diferentes prazeres em relação a executantes de outros instrumentos de sopro, contudo uma coisa que compartilhamos com eles é a produção e controle daquela força vital que gera o som e classifica nossos instrumentos na mesma classe: SOPRO”. São palavras de Rafael Mendez, virtuoso e versátil trompetista que se ocupou diversa vezes do fenomeno da respiração, desenvolvendo uma das teorias que julgo mais acertadas entre as conhecidas. Assim, seguindo a opinião Mendez, podemos propor o seguinte: por mais difícil que seja qualquer interpretação trompetística, quanto mais convenientemente dominarmos o nosso corpo e, conseqüentemente, o ar que dele expelimos para o instrumento, mais fácil se torna o nosso trabalho.

Consideremos, agora, os quatro tipos de respiração existentes: a respiração alta, a respiração média, a respiração baixa e a respiração completa.

A respiração alta é também conhecida como clavicular. Caracteriza-se pela elevação das costelas, levantado a clavícula e o os ombros, retraindo ainda o abdómen e empurrando o seu conteúdo contra o diafragma, que também se eleva. É um tipo de respiração que requer muita energia, com benefícios mínimos.

A respiração média é também designada intercostal. Nesta, também o diafragma é empurrado para cima, com o abdómen contraído. As costelas por sua vez elevam-se e o peito expande-se parcialmente.

A respiração baixa é a respiração funda, sendo talvez o tipo de respiração mais ensinado aos instrumentistas de sopro, recebendo ainda o nome de respiração diafragmática¹⁰.

A chamada respiração completa e a mais recente, utilizada por praticantes de yoga (e usada por trompetistas como Rod Francs).

Em quase todas as aulas, cursos e *masterclasses* com proeminentes trompetistas, são louvados os benefícios da respiração completa. Esta inclui os pontos fortes dos três tipos anteriores, põe em atividade todo aparelho respiratório, suscitando a expansão da cavidade peitoral em todas as direções.

¹⁰ Respiração centrada no abdómen, originalmente utilizada por cantores e posteriormente adaptada para instrumentistas de sopro.

Pessoalmente, consideramos que é compensador adquirir a prática da respiração completa, como o método habitual. A respiração completa não pode ser uma prática forçada, violentadora da natureza, mas algo verdadeiramente natural – funcional.

Propomos, seguidamente, o que consideramos três excelentes exercícios respiratórios.

Exercício 1 – Parado

1. Permanecer de pé contra uma parede, com os ombros para trás e o peito erguido.
2. Inspirar lentamente, pelo nariz, até que os pulmões estejam confortavelmente cheios, mantendo o peito erguido.
3. Deixar o ar sair pela boca, sem deixar, contudo, o peito descair.
4. Repetir a série cinco vezes e, gradualmente, com o tempo, aumentar até às dez repetições.
5. Repetir este exercício várias vezes durante o dia, até conseguir manter o tórax erguido enquanto respirar, e isso se tornar natural.

Exercício 2 – Andando

1. Andar em ritmo confortável, nunca tenso (de preferência numa pista de corrida). A cada passo, inspirar pelo nariz uma pequena quantidade de ar, de tal modo que, ao quinto passo, esteja de peito cheio e erguido.
2. Andar mais cinco passos, mantendo o peito erguido e os pulmões cheios.
3. Andar mais cinco passos, permitindo que o ar saia pela boca. Fazer de tal modo que ao quinto passo esteja sem ar, embora o peito continue erguido.
4. Andar mais cinco passos mantendo os pulmões vazios e o peito erguido.
5. Repetir o ciclo duas ou três vezes. Descanse entre alguns ciclos quando for preciso (se se sentir fadiga, ou dor, em diferentes músculos), mas esforçar-se por fazer todo o percurso sem parar .
6. A cada semana adicionar mais uma inspiração, até à seguinte sequência
 - dez passos a inalar
 - dez passos a reter o ar
 - dez passos expirando
 - dez passos de pulmões vazios.

Exercício 3 - Correndo

1. Voltar a fazer o ciclo de cinco respirações, mas a correr, ao invés de andar.
2. Tentar paulatinamente chegar ao ciclo de dez respirações.
3. Quando estiver correr com o ciclo das dez respirações, tentar manter uma boa quantidade de ar com o peito erguido. Assim, ter-se-á adquirido o hábito de manter o tórax confortavelmente erguido enquanto se respira.

Capítulo IV - A questão da embocadura segundo Jean-Baptiste Arban

“O homem é do tamanho do seu sonho” escreveu o mesmo poeta, Fernando Pessoa, que invocámos no início desta dissertação. Com efeito, poderíamos começar por aqui, pois que terá sido, seguramente, o que subjaz a esta máxima que orientou Jean-Baptiste Arban para a conceção de um método que fez com que o seu nome perdurasse na história do ensino da trompete.

Inconformado, perseverante, Arban fez da falta de documentação histórica para o desenvolvimento do instrumento um estímulo que o motivou a criar algo que efetivamente perdurasse na história do ensino do instrumento. Numa época em que a trompete não ganhara, nos agrupamentos em que estava inserido, a importância e mesmo o protagonismo de que hoje já dispõe, criar um método coerente, seguro, que ensinasse, que mostrasse a quem pretendia iniciar-se no instrumento o caminho que, segundo ele, seria o mais correto, confirma nele certamente um espírito audaz.

A chamada “escola francesa” apresentou, durante muitos anos, Jean-Baptiste Arban como o maior pedagogo de toda a história da trompete. Contudo, tem a história sempre um desenvolvimento posterior, e, após Arban, esse desenvolvimento, no caso da pedagogia da trompete, não deixou de mostrar novos caminhos, que naturalmente se constroem sobre as aquisições anteriores

A figura de Jean-Baptiste Arban na história da trompete

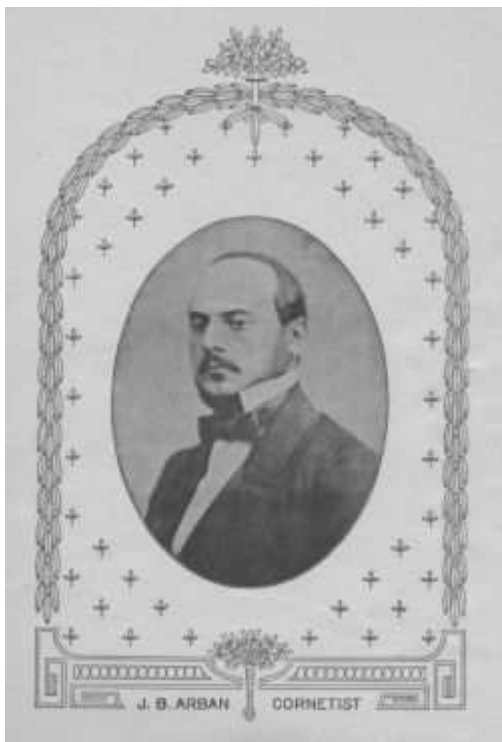


Imagem 11 – Jean-Baptiste Lorenzo Arban. In [Http//Abel.hive.no](http://Abel.hive.no).

Jean-Baptiste Lorenzo Arban nasceu em Lyon, em 28 de fevereiro de 1825. Muito jovem ainda, iniciou os seus estudos musicais na trompete, tendo obtido em 1845 um “Premier Prix”.

Mais tarde, contudo, devido à ausência de uma verdadeira escola de trompete que lhe permitisse um seguro modo de vida, enveredou pela carreira militar, tornando-se professor na então “Escola de Alunos Militares” anexa ao Conservatório de Paris. Nessa mesma escola, para além da trompete, dedica-se ao ensino de sax-horn (instrumento que integra igualmente a família dos metais, situando-se timbricamente entre a trompete e a trompa).

Anos mais tarde, em 1869, é admitido como professor do Conservatório de Paris, onde começa por lecionar cornetim de pistões¹¹, um instrumento muito em voga na altura, em França, apreciado pelo seu timbre aveludado. Hoje em dia, não estando completamente em desuso,

¹¹ Instrumento familiar da trompete, mas de timbre mais doce. Essencialmente utilizado em bandas militares.

somente algumas bandas militares ainda o comportam no seu quadro. Sendo igualmente um exímio executante de cornetim, Arban foi, deste modo, espalhando por toda a Europa este instrumento, efetivamente semelhante à trompete.

O “ *Grande Méthode Complete*” de Jean-Baptiste Arban constitui sem dúvida a sua obra maior, contando ainda, nos dias de hoje, com seguidores em grande parte das escolas de referência do ensino da trompete. Posteriormente, outras propostas têm sido apresentadas, no que a esta problemática diz respeito. Certo é que o caminho continua aberto a novas propostas, até porque neste domínio, como noutros, certezas meridianas não são possíveis. Por vezes mesmo, as tentativas podem resultar em erros que determinem negativamente o percurso do estudante, motivando situações psicológicas difíceis de ultrapassar.

Analisemos primeiro a palavra “embocadura”. Originalmente denominada *Bouche*, palavra francesa que significa “boca”, suscita logo a dimensão física, corporal, que elegemos como um dos vetores da reflexão que orientou este trabalho. Não sendo possível encontrar duas pessoas com uma boca exatamente igual à outra, será difícil nesta matéria apresentar medidas de extensão universal, que efetivamente não necessitem de adaptação ao tipo de boca, à forma do maxilar ou mesmo da dentição, dos diferentes intérpretes.

Estrutura muscular e dentição

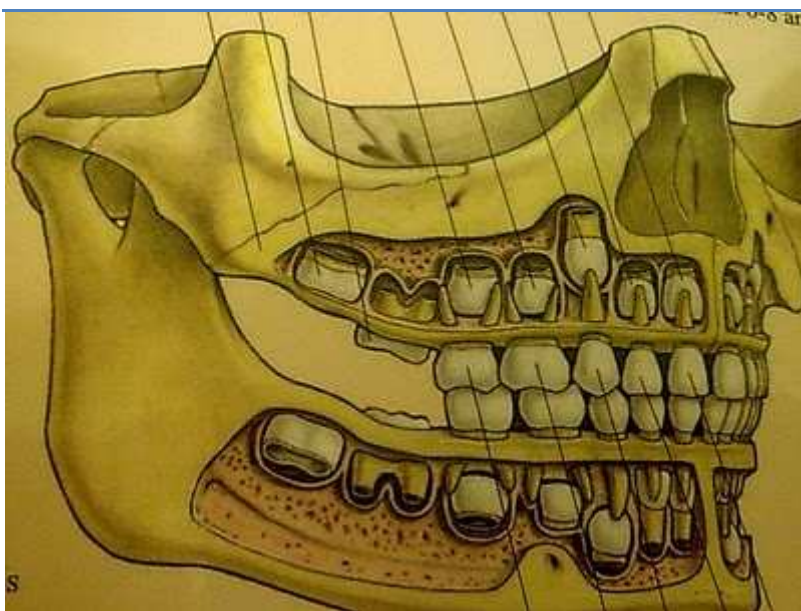


Figura 10 – Dentição. Godden, Leslie. In *British Dental Journal*, June 2010, vol.187, Nº 4.

Ao analisarmos a figura acima reproduzida, extraída de uma das mais prestigiadas revistas de estudo dentário, notamos que, entre os diversos músculos que compõem a nossa boca, possuímos um que recebeu o nome de *orbicularisoris* que tem como principal função a junção de todas as ramificações que provêm dos outros. Para o trompetista, este músculo serve como um verdadeiro escudo protetor para a embocadura.

Segundo Jean-Baptiste Arban, a problemática da embocadura poderia ser encarada, de certo modo, como uma espécie de equação matemática. É evidente que trabalhar de uma certa forma determina um certo resultado. Também o é que, no século XIX, os recursos científicos eram menores do que os atuais. Uma das condições que mais determinou o estudo de Arban prendia-se no facto de a maioria dos trompetistas surgirem após a passagem por outro instrumento, nomeadamente a trompa, fazendo naturalmente uso da técnica desta, considerada de facto adequada. Porém, na trompa a simetria labial deve ser preservada, algo que na trompete é considerado inconveniente de todo. Assim, Jean-Baptiste Arban percebeu que se chegasse um pouco mais para baixo o bocal, transferindo para o lábio inferior grande parte do suporte, permitiria que o lábio superior não inchasse no ato da execução musical, não bloqueando a passagem do ar.

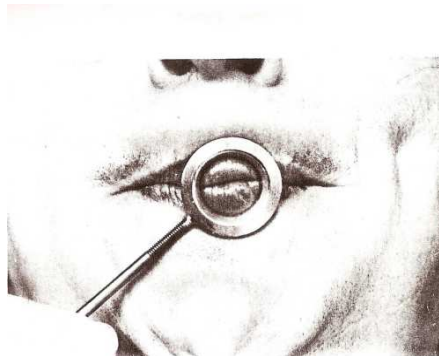


Imagem 12- Posicionamento labial do bocal

Donde a proposta incluída no método de Jean-Baptiste Arban: “Dois terços no lábio inferior e um terço no superior”. O que implica que é necessário colocar o bocal sobre os lábios com assimetria relativamente a comissura dos mesmos, tendo por objetivo o que acima foi referido, isto é, não prejudicar a vibração do lábio superior. Assim, de acordo com Arban, com a vibração constante produzida, não se verificaria o perigo de inchaço daquele lábio, precavendo-nos contra o chamado efeito tampão, que faria mesmo com que o som desaparecesse.

Ainda segundo Arban, o aluno deve ser iniciado neste processo logo no início da aprendizagem do instrumento, dado que “tornar-se-ia demasiado penoso inverter qualquer posição, depois de assimilada, comprometendo o futuro sucesso do aluno.

A embocadura e a emissão do som, ontem e hoje

Fazendo uma aproximação aos dias de hoje, e tendo em conta que muitas décadas passaram sobre a sua morte, pode considerar-se esta técnica defendida por Arban de alguma ambiguidade: não a podendo considerar completamente errada, merece ser objeto de *updates*, que podem ser utilizados sempre em prol do aluno atual. Assim, continuando a defender a assimetria da colocação do bocal do instrumento relativamente à boca, com a maior parte do suporte da embocadura pelo lábio inferior, devemos procurar outro fator de não somenos importância, a que chamamos, afinal, conforto.

Quando, nos dias de hoje, um aluno inicia os seus estudos, “os professores explicam-lhe diversos caminhos com um objetivo comum, esses caminhos têm por base um maior conforto na obtenção de resultados práticos, para que nunca seja penoso tocar”.

Voltando ao tempo de Jean-Baptiste Arban, ao séc. XIX, muitos trompetistas buscavam somente o som na aprendizagem do instrumento, descurando a cimentação de algumas técnicas que, já segundo ele, seriam fundamentais. Um dos grandes erros que lhe merece análise deve-se ao facto de ligeiras correções de posicionamento da embocadura derivadas do registo (grave ou agudo), fazendo com que o instrumentista no fundo tivesse não uma mas duas posições (duas embocaduras – uma para o registo grave e outra para o registo agudo).

Outro aspeto abordado por Jean-Baptiste Arban, diz respeito à problemática da pressão exercida quando se toca. Defendia o teórico francês que deve existir uma total ausência de pressão sobre o bocal, para não massacrar os lábios. Também aqui, atualmente apenas uma parte da sua proposta é defendida, admitindo-se que pressão existirá sempre, devendo, podendo, todavia ser controlada, de forma a que o binómio *carne* (lábios) e *metal* (instrumento) não se envolva numa luta de que o segundo elemento inevitavelmente sairia vencedor.

Neste segundo capítulo do método, em se enquadrava a questão da emissão de som por parte do instrumentista, Jean-Baptiste Arban reincidia na convicção de que determinados exercícios

dão origem a determinados resultados. Segundo ele, “*todo o processo deveria ser teoricamente apreendido por o aluno mesmo antes de este colocar o trompete na boca pela primeira vez*”, o que facilitaria o seu desenvolvimento a nível prático.

“*Língua no bocal, e retirá-la como uma válvula*”, defendia Jean-Baptiste Arban no seu método, o que garantiria que os alunos chegassem mais depressa ao chamado “som limpo”. Explica Arban a língua tem de estar em contacto com o bocal, fazendo uma espécie de “tampa periódica” para a passagem do ar, conseguindo assim passado algum tempo o referido objetivo do som limpo.

O que nos dias de hoje é defendido como pedagogicamente mais conveniente, é que a língua nunca passe do perímetro dos dentes, sendo que a sua posição mais avançada será a de algum contacto com a dentição superior (técnica de *stacatto*).

No processo de emissão de som era necessário, de acordo com Arban, associar a determinadas articulações determinadas sílabas, facilitando deste modo o trabalho do estudante. Devem essas sílabas ser ditas pelo executante quando do ataque da nota: *TA, DÀÀÀ, TÀAA*, garantindo o seu uso a obtenção de um som aberto e de um *stacatto* perceptível.

Ainda hoje, muitos métodos, propondo uma vogal ou outra, continuam a defender o recurso a esta técnica na aprendizagem do instrumento. É evidente o legado de Jean-Baptiste Arban para a pedagogia da trompete.

Capítulo VI - A trompete e as novas tecnologias midi

Como qualquer outro domínio de expressão humana, a música não é um fenómeno estanque, fechado aos demais aspetos da vida, tendo por isso vindo a sofrer ao longo dos tempos uma série de aglutinações, por assim dizer, provenientes do mundo que a rodeia. A interação com a ciência é disso um bom exemplo, importante fonte de inspiração que vem sendo, na busca de outros caminhos artísticos. Novas tecnologias ontem, novas tecnologias hoje, novas tecnologias amanhã, desempenharão um papel fundamental no alargamento da expressão artística e mesmo na conquista de novos mercados em geral, para o músico trompetista em particular.

De facto, uma cada vez maior escassez parece verificar-se no mercado de trabalho, o que faz com que tenhamos necessariamente de procurar novos caminhos, novas propostas. Eventualmente, chamar-lhes-emos mercados de trabalho emergentes, nos quais instrumentistas das diferentes áreas acabarão por encontrar colocação. O que obriga certamente a uma série de alterações estruturais, mesmo de carácter mental, porque, geração após geração, se vêm preparando os alunos dos mais variados instrumentos para uma determinada saída, que por vezes tem os seus dias contados, ou simplesmente já não existe.

Invocamos, como exemplo, a infinidade de *master classes* e formações de carácter técnico, em que o pormenor é infinitamente discutido em vista à mais elevada *performance*, mas em que jamais são abordadas questões de outra natureza, igualmente importantes para o percurso que deverão trilhar os alunos que hoje saem das universidades e entram no mercado de trabalho. Efetivamente, é necessário atingir um bom nível performativo, mas de que nos serve a excelência da interpretação se ninguém nos quiser ouvir?

Alguns dos mercados em vista aos quais se continua a investir tempo e recursos atualmente nem sequer existem. Continuamos, por exemplo, a pretender formar trompetistas solistas ou destinados às orquestras, quando possuímos, em alguns países, um rácio francamente insuficiente de orquestras *per capita*. Questões como esta, que consideramos pertinentes e mesmo preocupantes, têm vindo a ser esquecidas, no âmbito musical em geral e no trompetístico igualmente.

Estas e outras questões permanecem sem resposta, quando, por outro lado, mercados emergentes parecem estruturar-se, exigindo atitudes de busca e criação pessoal, com os

problemas que daí advêm. Urge recriar caminhos e também promovê-los junto de quem por eles pode e queira optar.

Boa parte dos músicos de hoje preocupa-se com a constante informação disponível, a que sabem não podem permanecer alheios; contudo, por vezes essa informação não é canalizada na melhor direção, sendo ineficaz no sentido prático. No caso das novas tecnologias, deparamos muitas vezes nos intérpretes com alguma desconfiança, o que certamente não significará mais do que medo do desconhecido, ou, em última análise, um receio pouco crítico face aos *cânones* pedagógicos habituais.

Deveríamos ter presente que, se a música, à semelhança de todas outras atividades humanas, como já aqui foi acentuado, não é socialmente estanque, a sua situação evolutiva não se poderia “medir” apenas pela quantidade de notas que um pianista consegue dar por segundo, pelo registo mais agudo que um trompetista logra alcançar. Nos dias de hoje a relutância face a novas realidades, a novos sons, pode significar permanecer ou não no mercado de trabalho. As novas tecnologias podem contribuir para alcançar franjas de mercado porventura inacessíveis sem as mesmas, e encontram-se ao dispor do intérprete para, entre outros resultados, o ajudar a vencer algumas dificuldades técnicas.

Uma vez mais, recordamos que nesta dissertação não ambicionamos um compêndio que determine quais as melhores tecnologias que é possível trazer à *performance* trompetística; antes, e uma vez mais através da experiência pessoal, procuraremos refletir sobre vivências experimentais que de uma forma ou outra nos ajudaram a alcançar novos públicos. Não existindo para isso, repetimos, fórmulas mágicas, dispomos, em compensação, da vontade de busca de algo de próprio, que, ao fim e ao cabo, não nos afaste da concorrência, contribuindo para nos tornarmos, como intérpretes, um pouco únicos.

Não sendo o mundo das artes em geral, da música em particular, algo de estanque, como tem sido acentuado, certamente aquilo que hoje nos poderá parecer o mais certo provavelmente não o será amanhã. Assim, se adotarmos hoje uma atitude aberta, experimental, saberemos certamente adaptar-nos amanhã a novas circunstâncias que surjam. Falamos, no fundo, de termos fundamentais como comunicação e cultura, os quais devem suscitar atitudes de busca constante na melhor transmissão da mensagem artística.

Quando iniciámos a nossa viagem pelo mundo do digital aliado ao acústico, era natural que nos sentíssemos de algum modo a penetrar no desconhecido. Ao olharmos para o lado, nada víamos. Ninguém usava, ninguém sequer ousava utilizar. Através da experimentação, foi-se todavia deparando com soluções de que diariamente o músico pode socorrer-se, sem desvirtuar o seu objetivo artístico.

No caso dos trompetistas, foram várias as plataformas exploratórias que ao longo dos anos foram sendo colocadas à disposição, permitindo uma exploração incessante em diversos sentidos. Sendo o trompete um instrumento melódico, eram reduzidos os caminhos que nos eram facultados. Já antes da era do digital algo se obtinha, eventualmente com a criação de mais uma surdina, que permitia um som mais ou menos timbrado, mais ou menos metálico, mas pouco mais do que isso. Não dispúnhamos ainda do equivalente à vasta panóplia de efeitos que já estavam disponíveis em todo o instrumental eletrónico.

E evidente que teremos sempre os executantes mais tradicionais que dirão que o som que emite um processador de efeitos não é o de um verdadeiro trompete, que o ataque sem o “som da língua”, tal como se não participarmos na execução da *Quinta sinfonia* de Mahler, jamais faremos de nós um trompetista completo, o que, em nossa opinião, está por demonstrar. Mas há espaço para tudo na vida de um trompetista, com exceção do estatismo, ainda que isto possa ser reduzido a uma mera opinião pessoal. É um facto que a cada um tem de ser reconhecido o direito a escolher o caminho que pretende percorrer.

Modelos associados a esta nova realidade

Desde há bastantes anos, foi crescendo a panóplia de recursos colocados no mercado pelas mais diversas marcas. E não existindo, inequivocamente, um modelo mais aconselhável para um determinado tipo de instrumento, sempre coube ao próprio músico pensar o seu *performance set*, de forma a que este primeiramente fosse prático e que o músico o dominasse, para atingir os objetivos que como intérprete visa.

Há muitos anos que existe um espaço no mundo da música destinado aos *Diskjockey*, vulgo Dj, que para os já referidos puristas mais não será do que alguém que escolhe a música que outros ouvirão. É um facto, porém, que também esta arte, esta área de trabalho musical, tem vindo a desenvolver-se, mercê também de uma série de artefactos mais ou menos analógicos, mais ou menos digitais.

Como por outro lado também é sabido, sempre houve improvisação destinada aos trompetistas: com mais ou menos técnica, melhor ou pior método, é verdade que quem gosta da arte de improvisar sempre tentou extrair na hora o que lhe ia na alma, transformando de algum modo essa mesma alma em sons. Como é igualmente do conhecimento geral, a improvisação sempre esteve associada ao jazz, desde as suas origens, tratasse-se de pequenos ou de maiores agrupamentos musicais.

De há uns poucos anos a esta parte, e importada da região de Miami, surgiu a oportunidade de cruzar estes dois mundos, o do Dj e de um instrumentista de sopro em geral ou, em particular, de um trompetista. Para este tratou-se de um outro tipo de mercado de trabalho, que claramente ajudou o trompetista a enveredar pela exploração de novas tecnologias, tornando-se, contudo, necessário desenvolver uma gama de sons que ombreasse com a restante parte da parceria.

Como é sabido, um DJ possui uma panóplia de recursos que lhe permite associar uma série de ritmos associados a uma infinidade de sons. O que determinou por vezes dificuldades nas parcerias de palco, que foram sendo afinadas, até para que a falta de conhecimentos técnicos por parte dos Dj's fossem sendo compensadas com os conhecimentos de improvisação dos instrumentistas e dos recursos por este utilizados.

Dando como exemplo, uma das contrariedades que foram surgindo dizia respeito precisamente à utilização do *pitch*. Efetivamente, quando um Dj utiliza este recurso, não possui, praticamente em todos os casos, a informação da tonalidade do trecho, fazendo com que vezes sem conta se possa entrar no conflito da desafinação.

Certamente para que essas e outras contrariedades fossem sendo diluídas com o passar dos tempos, foi necessário adaptar conhecimento de proveniência teórica a conhecimento prático, indo ao encontro de fórmulas que potenciassessem o sucesso.

Por sua vez, o instrumentista deverá dominar a arte do improviso, de forma a não tornar-se repetitivo, cabendo-lhe criar e desenvolver a sua personalidade artística. Uma vez mais, torna-se impossível sugerir aqui um caminho que sirva igualmente a todos os trompetistas; porém, após mais de uma década na busca de material que dinamicamente e que nos faça evoluir como trompetista, é-nos possível exprimir uma opinião relativamente a recursos explorados na primeira pessoa ao longo dos anos. Assim, precisando, podemos pensar num *set* performativo próprio, a que nos referiremos a seguir.

Devemos aqui equacionar os vários fatores que constituem todo esse complexo comunicativo, por assim dizer, que se pode designar por recital ou concerto. Teremos, assim, o emissor, que é o instrumentista, o recetor, que é o público, e todos os canais e meios de comunicação, que constituem esse *performance set* do instrumentista. Naturalmente, todas estas secções só poderão funcionar se estiverem bem articuladas entre si, se uma complementar o trabalho da outra, e tendo em conta que o elemento mais importante aqui será sempre o recetor, ou seja, o público.

Pode afirmar-se que aquilo de que o instrumentista mais necessita é, basicamente, de um bom amplificador de emoções, que respeite mesmo a parte afetiva da comunicação, em linguagem porventura romântica, um amplificador de emoções. Em linguagem prática, deve dizer-se que

ele deverá possuir o material adequado à realização de um bom trabalho; assim, para além de um instrumento fidedigno e facilitador, tudo o que podemos englobar na designação que temos vindo a empregar de *performance set*.

Deste modo, como primeiro fator, qualquer instrumentista necessita de um bom microfone, não de um modelo que se limite a amplificar o som, mas um aparelho que lhe não retire expressão, que mantenha fidelidade tímbrica e, ao mesmo tempo, seja como que o amplificador da sua “alma artística”.

Existirá no mercado uma panóplia de marcas e modelos que nos permitirão uma série de ideias, apresentando diferente relação de qualidade e preço deverá ter-se em conta. Não tememos, em todo o caso, optar por uma marca “Sure”¹², cuja série “Beta Modelo 98” foi concebida essencialmente para instrumentistas de sopro, tendo a respetiva membrana¹³ a capacidade de absorção de toda a pressão acústica destes instrumentos.

Há que ter em conta ainda outros fatores, sendo interessante recorrer o modelo *wireless*, para permitir mobilidade ao instrumentista. Este não é que mais do que um aparelho que não necessita de cabo, funcionando por frequências de rádio. A ausência de cabos irá reduzir substancialmente a probabilidade de pequenos mas incomodativos ruídos. Por fim, no caso dos trompetistas, o microfone deverá ser de pinça, para que facilmente seja apenso à campânula do instrumento.

O microfone será o princípio de uma série de artefactos que nos permitirão avançar para outros caminhos. Há cerca de 50 anos, nomeadamente instrumentos como guitarras e pianos elétricos já dispunham de recursos próprios que permitiam um conjunto dos mais variados efeitos; contudo, esses recursos não estavam ao alcance de outros instrumentos. Assim, para fins experimentais, o encontro entre instrumentistas e marcas produtoras operou como que uma espécie de laboratório, em vista a uma rápida adaptação de diversos recursos a determinados instrumentos. Foi necessário um estudo incessante e aprofundado para que a sã convivência entre o acústico e o elétrico/analógico/digital pudesse resultar em maior quantidade e qualidade de recursos ao dispor do instrumentista.

Reduzir as dimensões dos aparelhos, para que se tornassem verdadeiramente portáteis, foi, no caso de certos instrumentistas, das maiores dificuldades que teve de vencer quem os concebia. Mas com o passar do tempo, num processo evolutivo contínuo, veio a demonstrar-se que é possível uma trompete, por exemplo, ombrear com uma guitarra ou outro instrumento qualquer no que concerne a efeitos pretendidos para determinados trabalhos.

¹² Marca de microfones de referência no mercado mundial. Concebidos por engenharia americana, mas fabricados para a Europa na Alemanha.in *Produção áudio magazine*,2010, janeiro.

¹³ Parte minúscula no interior do microfone, que tem como principal missão a absorção de toda a parte acústica do instrumento, permitindo a sua posterior transformação para som enriquecido. In *produção áudio magazine*. 2010, janeiro

Assim, de há alguns anos a esta parte, começou a verificar-se o uso de processadores de efeitos próprios por parte de diversos instrumentistas. O que revela, por si só, uma muito maior abertura e curiosidade face a estes recursos.

Foi lançado, há cerca de dois anos, no mercado nacional, um pequeno aparelho com *design* apelativo, denominado *TC Heliconvoicelive*. Como o seu próprio nome indica, não se trata de um recurso concebido especificamente para trompetistas, mas algumas adaptações têm-no transformado num caso sério no conjunto dos recursos disponíveis.

Estudos realizados foram de encontro às necessidades específicas de diversos instrumentos, o que no caso do trompete se saldou em resultados muito profícuos que, bem utilizados, permitem ao instrumentista um salto qualitativo, permitindo-lhe executar tarefas artísticas até então inacessíveis.

Primeiramente, a dimensão. Foi de facto a primeira adaptação que foi realizada. O que transformou a *TC Heliconvoicelive*, por exemplo, numa máquina reduzida ao essencial, com o peso e área ocupada diminutas, sendo facilmente transportada em qualquer estojo de instrumento de média dimensão.



Imagem 13 - Processador, *TC helicon voice live*. In www.tc-helicon.com.

Trata-se, além disso, de um aparelho multifacetado e de uso prático que permite ao instrumentistas de uma forma directa e em contexto de palco aceder a uma série de sons característicos: *Delay*, *Reverb*, *Harmony*, *Double*, *Fx*, *Pmod*, e *Loops*. O que passamos a explicar.

Delay (ou memória de linha de retardo) não é mais do que o recurso a um fenómeno físico, acústico que consiste na exata repetição, num determinado tempo e espaço, do que o instrumentista acabou de executar.

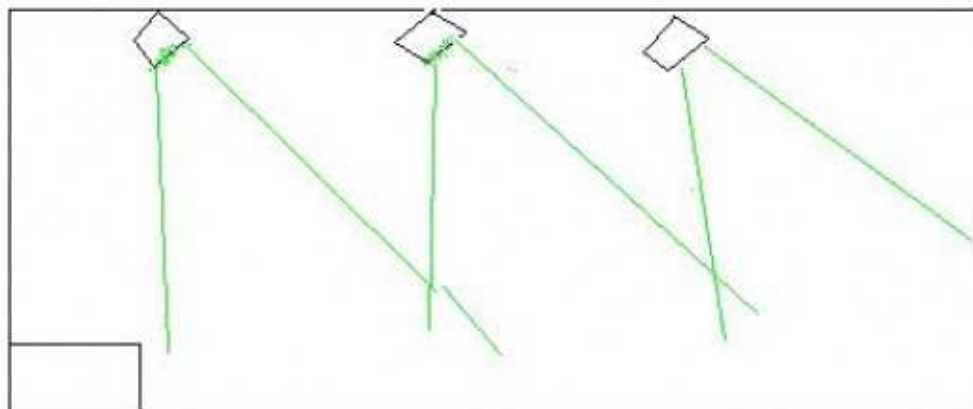


Figura 11 – Representação física do efeito Delay. In *Produção Áudio*, in www.paudio.com.pt.

Analisando a figura acima apresentada, podemos notar que o mesmo trecho (linha verde) repete-se, sobrepõe-se de uma forma perfeitamente igual, tocando o seu núcleo (início do som) em diversos pontos de determinado espaço da mesma forma.

No caso deste efeito, o que de mais interessante se pode considerar é a possibilidade de controlo desse tempo e desse espaço em tempo real, isto é, em contexto performativo. Assim, o instrumentista tem ao seu dispor doze formas distintas de *delay*, podendo criar diversas atmosferas consoante o trecho musical ou a função espacial pretendida.

Seguidamente, o *Reverb*, quer dizer, o efeito de reverberação. Como definição, consideramos que se trata de ondas sonoras indefinidamente repetidas que se tornam impercetíveis ao ouvido humano, de uma forma mais simples, vulgarmente denominada por eco. Através desta função conseguimos alterar o tempo/espaço de reverberação pretendido e, dessa forma, ultrapassar as condições acústicas naturais de uma sala. Uma vez mais é-nos permitido em tempo real alterar essas mesmas condições, dispondo o intérprete de 21 alterações possíveis. Erradamente, durante anos foi defendido que um *delay* com repetições curtas poderia substituir o *reverb*, o que não é o mesmo, mudando claramente a “cor” como muda, sempre que usamos um ou outro.

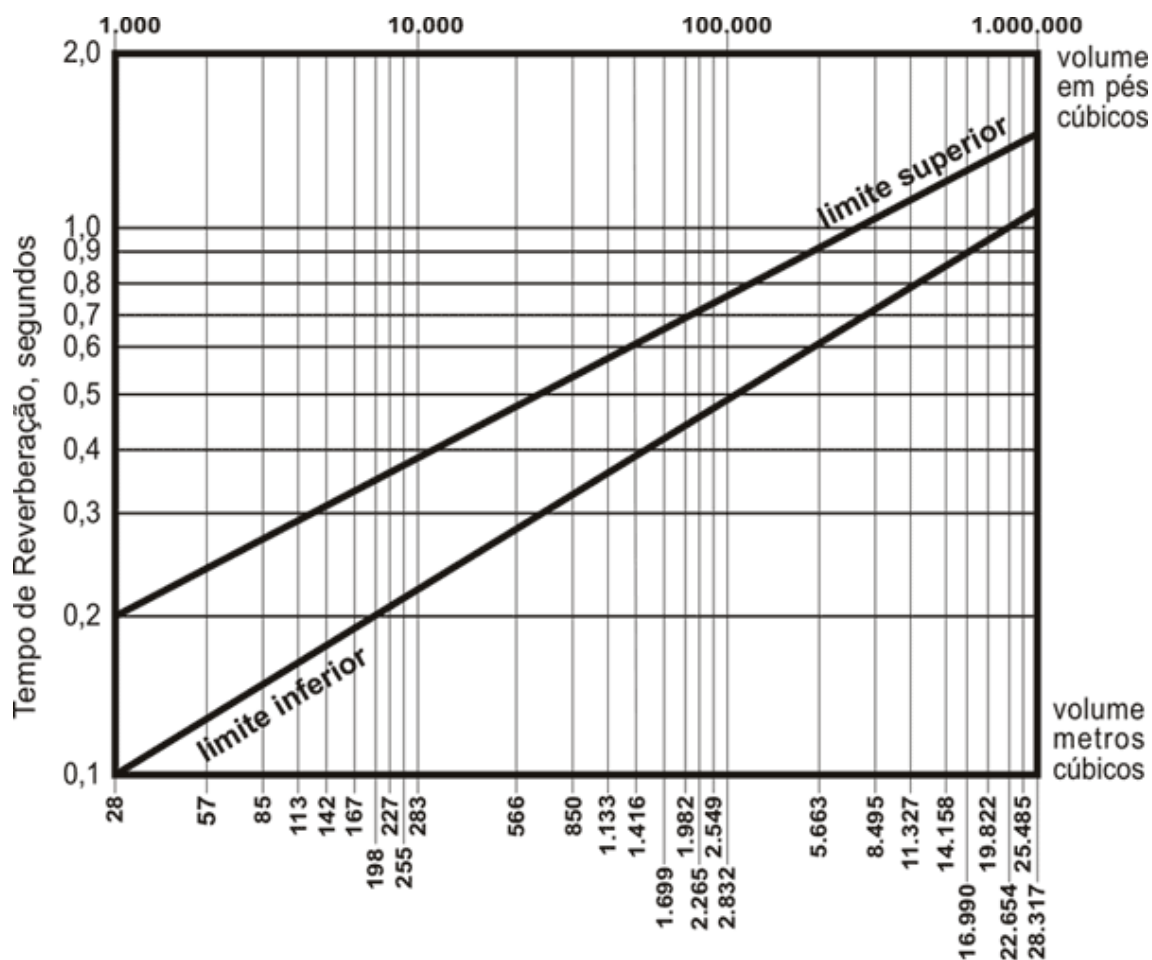


Gráfico 1- Representação de propagação do efeito reverb. In Produção Áudio, www.paudio.com.pt.

Se atentarmos no gráfico de *reverb* acima apresentado, poderemos constatar a propagação do tempo no espaço do supracitado efeito.

Harmony é porventura a particularidade mais interessante deste recurso. Como a designação indica, quando acionamos este padrão, é-nos possível dobrar varias vezes em simultâneo o que estamos a executar, proporcionando a essas repetições acréscimos harmónicos (3ª, 5ª, 7ª, 8ª aguda ou 8ª grave). Para o trompete, que é afinal um instrumento limitado à emissão de uma nota de cada vez, esta função torna-se obviamente por demais enriquecedora.

Contudo, se o executante se apresentar a solo e acionar o recurso *Harmony* a *TC Heliconvoicelive* assume toda a harmonia requerida no modo maior (para atualizações futuras forçosamente terá de ser melhorado) o que por si só pode ser limitativo.

Vejamos, quando um instrumentista executa um trecho no modo menor (dó menor por exemplo), e a dada altura sente necessidade de juntar uma 3ª superior à melodia que executa, a mesma irá aparecer reproduzida não como 3ª menor, mas sim como 3ª maior, o que é manifestamente errado, alterando desde logo a tonalidade base da melodia. Ora, se estivermos a tocar com vários executantes de outros instrumentos (harmónicos por

excelência), estamos claramente com graves problemas de afinação. Contudo esse problema consegue ser resolvido através da função *Pmod*, em que a passagem de um cabo em formato *midi* a um outro instrumento que seja harmónico (piano ou guitarra exemplificando) fará com que toda a harmonia realizada pela TC *Heliconvoicelive* seja a que estiver a ser tocada pelo supracitado instrumento, acabando com o problema de afinação.

Se a isto juntarmos ainda a função *FX*, resulta que vamos igualmente conseguir absorver os efeitos que estiverem a ser fornecidos por outro instrumentista (uma distorção possível no caso da guitarra, por exemplo). Mercê desta função, temos a possibilidade, uma vez mais, de conseguirmos transformar a execução de um único instrumentista em algo que só poderia ser produzido por vários instrumentos.

Double, como o próprio nome indica, representa uma função que ao instrumentista permite acrescentar mais um elemento melódico simultâneo ao que ele próprio está a realizar, caso em que propomos que o instrumentista altere ligeiramente a respetiva afinação do outro componente (ex. lá = 440, ¹⁴e lá=441), o que lhe permite obter um efeito de dissociação de origem.

Existe ainda a possibilidade, neste aparelho, da escolha de duzentas e vinte e cinco conjugações possíveis de todos os efeitos, transformando ou escolhendo o instrumentista cinco das mesmas, que se tornaram como que favoritas. Ora, se nesta panóplia de efeitos pensarmos ainda que temos a possibilidade de os usar em simultâneo, concordaremos certamente em que estamos perante um vastíssimo leque de caminhos sonoros que podemos trilhar em contexto performativo.

Na figura acima, em que o processador em questão é mostrado, destaca-se ainda a função *Talk*. Esta permite-nos equiparar qualquer som (da trompete, no caso) à voz humana, bem como, em determinado momento, fazer surgir o som do trompete de forma crua (som natural).

Um dos grandes problemas que se verificou quando da criação deste processador, prendia-se com o facto de o controlo do mesmo ter de ser feito com o auxílio das mãos, algo que para um instrumentista de sopro era manifestamente impossível. Se lembrarmos que um trompetista necessita de ambas as mãos para a execução do seu instrumento seria certamente de todo impossível usufruir de todas as capacidades do aparelho com tamanha limitação física. Foi, por isso, desenvolvido o *footcontrol* (controlo de pé), que permite ao instrumentista o controlo de toda a máquina através de um simples toque de pedal.

Com três pré-definições, é possível ao instrumentista estabelecer nelas o que bem desejar, podendo usufruir de uma forma rápida e em determinado compasso de todos os recursos já dissecados.



Imagem 14 - Controlo de pé.

Falta, por fim, referir a opção *loops*. Com este recurso, tem o intérprete ao seu alcance uma opção de gravação em tempo real daquilo que está a executar, podendo fazer com que o público escute determinado trecho imediatamente. Paralelamente, terá a opção de a transformar em *backtrack* (pista de trás), e, de uma forma repetitiva, o que acabou de gravar começará a integrar a interpretação.

O que de mais interessante podemos considerar, é o facto de a máquina não possuir um limite para o número de gravações a realizar, podendo desde logo o intérprete sobrepô-las, separá-las, ou utilizá-las da forma como bem entender.

Em suma, com a utilização deste *performance set*, qualquer instrumentista em geral, ou trompetista em particular, ficará munido de material que eventualmente significará uma importante ajuda na realização de novos trabalhos; é necessário, porém, realçar que todo este material exige algum tempo de estudo, dado que só desta forma se poderá desenvolver uma convivência pacífica com ele, sem nos tornarmos reféns da sua fraca utilização.

Uma última referencia para o custo total deste *performance set*. Dado tratar-se de elementos de gama elevada, o instrumentista deverá de dispor de cerca de dois mil euros para o adquirir. Facilmente o executante encontrará no mercado recursos financeiramente mais acessíveis, contudo com menor qualidade e de menor durabilidade. Mais vale, em nossa opinião, fazer um investimento sólido, que acabará por ser amortizado com o tempo, do que constantemente termos de adaptarmo-nos a novas realidades técnicas.

Conclusão

Mais rico. Assim se vê o autor destas linhas ao fim da realização deste trabalho. Encerrada a abordagem do tema que se propôs, o facto de ser previsível a conclusão não lhe retira importância, nem, *a posteriori*, dá como desnecessário o esforço aqui dispendido: uma boa condição física, a sua manutenção é, sem dúvida, uma das condições primeiras para a obtenção de uma boa *performance* musical.

Constatámos aquilo que sabíamos: só podemos considerar o corpo como um todo, e se nele encontramos a base e o suporte para toda a atividade a desenvolver, no caso da música em geral, de um instrumento musical como a trompete, será particularmente importante mantê-lo como esse fundamento no qual devemos alicerçar os melhores resultados performativos, numa duradoura carreira musical.

Contudo, na prática, a nossa constituição corporal, a sua boa manutenção, por assim dizer, nunca foram, erroneamente, encaradas de forma a integrar o nosso quotidiano de trabalhadores artísticos, nem na atividade performativa, nem já ao nível da aprendizagem do instrumento. A estes dois níveis, urge estruturar o nosso dia a dia com base nesta preocupação, o que a curto ou médio prazo não deixará de produzir frutos.

“Mente sã em corpo são ” é um ditado milenar, a que muita vez recorreremos com alguma retórica, mas sem o aplicar da melhor forma. Porém, no caso do trompetista em particular, a observação do que ele significa poderá seguramente fazer toda a diferença.

Procurou-se igualmente, nesta dissertação, apontar novas possibilidades no que respeita ao mercado de trabalho musical, ao alcance de novas gerações. Questionámos a situação ainda vigente neste domínio, com mercados de trabalho que, para além de se encontrarem saturados, serão eventualmente já pouco atrativos, pelo menos para o intérprete que procura fugir a cânones do passado, a trilhos porventura já excessivamente batidos.

Pretendemos mostrar, de forma prática, que é possível seguir outros caminhos, como, com que material, se poderá dar corpo a novas ideias, a outras circunstâncias musicais, que interessarão às novas gerações. Meramente indicativas, é certo (especialmente no que respeita a material), as nossas propostas não deixam certamente de contribuir para elucidar, para confirmar que outros os caminhos, efetivamente, hoje são possíveis. Por estranhos que possam à partida parecer-nos certos contextos, se soubermos fundamentar as nossas propostas, estas acabarão por encontrar o seu próprio espaço, mau grado o seu pioneirismo.

Antes de empreender qualquer passo, deve o intérprete musical, seja de que instrumento for, procurar aperceber-se da sua própria motivação, da adequação, ou não, do que se propõe

fazer à sua própria pessoa: à sua vontade, à sua capacidade física, à sua estrutura emocional, em suma, ao seu corpo interno e externo. Centrada na problemática da interpretação, do ensino, da história de um determinado instrumento, visando especificamente trompetistas, esta dissertação não deixará, esperamos, de contribuir para aclarar questões que respeitam a qualquer músico, intérprete deste ou daquele instrumento, talvez mesmo a profissionais de outras áreas da vida musical, ou de outras artes performativas que não a música.

Bibliografia

- Alphonse,Maxime. (1999).*Etudes nouvelles*. Paris. Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Arban, Joseph Jean Baptiste Laurent. (1936). *Famous Method for Slide and Valve Trombone and Baritone*. New York. Carl Fischer Editions.
- Arban, Jean-Batiste.(1982).*Complete Conservatory Method for Trumpet*. New York. Edited by Edwin Franko Goldman and Walter M. Smith. Annotated by Claude Gordon. Carl Fischer Editions
- Azevedo, Joana Christina Brito de.(2003). *Coro cénico, estudo de um processo criador*. Goiânia. Edições Escola de Música e Artes Cénicas
- Baines, Anthony. (2001). *Cornet*, *Grove Music Online*.Oxford. Oxford University Press.
- Biber, H.L.F.(1997). *Trumpet Glover*. The brass press editions.
- Brown, Ferrara. (1985).*Diagnosis zones of proximal development, culture, communication and cognition*. Cambridge. Cambridge University Press
- Campignnion, Philippe. (1996). *Respir-Ações, a respiração para uma vida saudável*. São Paulo. Summus Editorial.
- Clarke, Herbert. (1984).*Technical Studies for the Cornet*. New York. Carl Fischer Editions.
- Concone, Giuseppe. (2010). *Lyrical Studies For trumpet*. Switzerland. Editions Bim.
- Costa, Patrícia. (2000). *Canto coral no 2º grau: uma alternativa para a continuidade do ensino de música nas escolas. 1996. Monografia (Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música)*. São Paulo. Edições Instituto Villa-Lobos.
- Fabert, Patrick. (2010). *Method pour une systematique et progressive etude*. Paris .Editions Clazz.
- Fabert,Patrick. (2004). *L`essential pour trompetes*. Paris , Editions Clazz.
- Figueiredo, Carlos Alberto.(2006)*Reflexões sobre aspetos da prática coral*. Rio de Janeiro. Edições Lackschevitz
- Fuks, Rosa. (1991). *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro. Edições Enelivros.
- Irons ,Erald.(2000). *Twenty-seven Groups of exercises for trumpet and cornet*. Texas. Southern music company editions.
- Stamp, James. (2005).*Warm ups and studies for trumpet and other brass instruments*. Switzerland. Editions Bim

- Kerr, Samuel.(2006).*Ensaíos, olhares sobre a música coral*.Rio de Janeiro. Edições Lackschevitz
- Oliveira, S. A. (1999). *Coro-cénico: uma nova poética coral no Brasil*. Salvador. Edições Fundação Luís Eduardo Magalhães.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da .(1999).*Congratulamini Mihi*. Switzerland. Editions Bim
- Puebla, Reynaldo. (2004). *O canto em cena*. São Paulo. Edições Fundação Luis Eduardo Magalhães
- Quinke, Rolf.(2008). *Asa Know how* . Switzerland.Edition Bim.
- Reskin, Charles. (2010). *Trumpet Outings* . Switzerland.Editions Bim.
- Rohwer,Debbie. (2002). *Understanding practice: An investigation an applications*. New York. International Journal of Music Education.
- Sachs,Michael.(1999). *The daily Fundamentals for the trumpet*.New York. Editions International Music Company.
- Sachs, Michel. (2006). *Sinfonic works*. New York. Editions international Music company
- Sandoval, Arturo. (1949). *Brass Playngconcepts* .Switzerland.Editions Bim
- Santiago, Damaso. (2006). *Construção da performance musical: uma investigação necessária*. *Performance On line*, [www. revistadacultura.com.br](http://www.revistadacultura.com.br)
- Santos, R.A.T. (2003).*Tese doutoramento em música, mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório académico, três estudos de caso*. Porto Alegre. Edições Universidade de Porto Alegre.
- Schlossber,Max. (1948). *Daily drills and technical studies for trumpet* .New York. Editions M. Baron Company.
- Sloboda, J.A. (2005). *Exploring the music mind*. Oxford. Oxford University Press.
- Sloboda, J.A.; Davidson, J.W.; Howe, M.J.A.; Moore, D.C. (1996).*The role of practice in the development of performing musicians,British Journal of Psychology*. Oxford. Oxford University Press
- Smith, Walter (1970). *Top Tones for trumpet* . New York. Carl Fisher editions
- Stevens, Thomas. (2009). *Lyric Studies*. Switzerland. Editions Bim.
- Thompson, James. (2000). *Band room Buzzing*. Switzerland. Editions Bim.
- Vizzuti,Allen.(2010). *Perfect four trumpet*. EditionsVillage Place Music
- Webster, Gerald. (2007). *Method for piccolo trumpet* .Switzerland. Editions Bim.
- Weisberg, R.W. (2000). *Creativity and Knowledge, a Challenge to Theories*.London. Editions Handbook of creativity.

Williamon, Antony.(2000).*Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality*. London. British Journal of Psychology

Williamon, Antony(2004).*Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford. Oxford University Press.

Anexo

Entrevista a Pedro Duarte – arranizador para trompete em diversos agrupamentos

(JR) Como Arranjador como vês o papel do trompete no teu trabalho?

(PD): O trompete faz parte da família dos instrumentos de sopro de metal ocupando o lugar de soprano e contralto no grande coro que contém também os trombones, trompas, tubas, etc. Por ser bastante versátil nesse papel geralmente é-lhe dada a linha melódica principal quando em naipe com outros metais e madeiras. O seu timbre brilhante e penetrante permite o uso do trompete em ensambles percussivos permitindo obter um efeito impactante como nenhum outro instrumento de sopro consegue. É necessário dar especial atenção às dinâmicas especialmente em relação com os outros instrumentos.

(JR) Que tipo de variações/mutações sofre um arranjo teu em função de teres um naipe com 1,2,3 ou mais trompetes?

(PD) Um trompete num naipe significa à partida que este é de dimensões reduzidas. Para ter três trompetes significa geralmente que tenho de ter o resto da família dos sopros aumentada (a menos que queira fazer um ensemble só de trompetes).Exemplos de ensambles com que me sinto confortável:

1 trompete:

tp + tbone + sax (wwinds)

tp + horn + tbone + 2 sax (wwinds)

1p + 2tbones + 2 sax (wwinds)

2 trompetes:

2tps + 1tbone + 2 sax (wwinds)

2tps + horn + 1tbone + 2/3 sax (wwinds)

2tps + 2tbones (+ 2horn) + 3/4 sax (wwinds) (+ tuba)

3 trompetes:

3tps + 2/3tbone + 4 sax (wwinds)

3tps + 3tbone (+ 2/4horn) + 4/5(x2) sax (wwinds) + tuba

(JR) Quando arranjás, esperas que o músico siga a tua linha de raciocínio e eventualmente conceba algo mais do que está escrito, ou pelo contrário, que este se limite o que está na partitura para não desvirtuar as tua ideias?

(PD): Depende do contexto. Num ensemble um *performer* não tem grande liberdade. Deve tocar o que está escrito e seguir a linha de pensamento do arranjador.

Numa parte solo escrita, pede-se que o *performer* apresente algo seu, a sua maneira de ler, interpretar o que está escrito sem contudo desvirtuar a ideia do arranjador. Numa parte improvisada a liberdade é muito maior. Contudo o *performer* não deve esquecer o contexto estilístico, o material temático, etc. em que está inserido o seu improviso.