

Quatro elementos fundamentais da performance ao trompete: uma abordagem conceitual

Heinz Karl Schwebel

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-9543-5247

Resumo

Abordagem conceitual e explicação sobre os quatro elementos definidos no artigo como fundamentais à boa performance ao Trompete: Respiração, Emissão do Som, Articulação e Fraseado/Organização Musical. A busca pela performance ideal através da correta compreensão e aplicação desses elementos é representada graficamente ao final do artigo.

Palavras-chave: Trompete, Elementos fundamentais, Representação gráfica.

Four fundamental elements of trumpet performance: a conceptual approach

Abstract

Conceptual approach and reasoning about the four elements defined in the article as fundamentals to the good performance on the trumpet: Breathing; Sound Emission; Articulation; Phrasing/Musical Organization. The search for the ideal performance through the correct understanding and application of these elements is represented graphically at the end of the article.

Keywords: Trumpet, Fundamental Elements; Graphic representation.

Cuatro elementos fundamentales de la interpretación de la trompeta: un enfoque conceptual

Resumen

Enfoque conceptual y explicación de los cuatro elementos definidos en el artículo como fundamentales para una buena interpretación de la Trompeta: Respiración, Emisión de Sonido, Articulación y Fraseo / Organización Musical. La búsqueda del desempeño ideal a través de la correcta comprensión y aplicación de estos elementos se representa gráficamente al final del artículo.

Palabras Clave: Trompeta; Elementos fundamentales; Representación gráfica.

Recebido: 2021-04-16 | Aprovado: 2021-06-22

1. Introdução

Este artigo abordará conceitos que, se compreendidos e aplicados de forma correta, devem propiciar ao trompetista a capacidade de resolver os mais diversos problemas técnicos e musicais, num nível de eficiência mais que satisfatório. Buscou-se resumir em quatro, os fundamentos nos quais ele deve focar sua atenção, numa tentativa de tornar mais simples a abordagem geral do instrumento. Esses fundamentos compõem a sequência completa entre a preparação primária para tocar, e a realização musical final, desde o emprego correto da matéria prima do som, o ar (1- Respiração), passando pela produção desse som (2 - Emissão), pela conexão entre os sons emitidos (3 - Articulação) e, finalmente, pela organização dos sons articulados em frases musicais, (4 – Fraseado/Organização Musical)

A abordagem conceitual desses quatro elementos fundamentais privilegia o foco no **Processo** de tocar em detrimento do foco num **Produto** específico, o Estudo No. 2 de Arban, por exemplo. Não ensino aos meus alunos **como** se toca uma obra qualquer, mas como se aborda **qualquer** obra, a partir de conceitos onipresentes. Essa abordagem favorece uma postura investigativa do aluno ou do profissional do trompete em relação ao objeto que ele se propõe estudar num determinado momento, e essa postura investigativa, por sua vez, dará ao aluno um grau de independência muito grande visto que, a capacidade de interferência no processo o acompanhará sempre, desde que ele tenha adquirido as ferramentas para construir o objeto (peça musical, estudo técnico etc.) de seu interesse.

Dito de outra forma, se o aluno compreende o processo de como respirar bem, ele poderá fazê-lo a qualquer momento. Se ele entende como se dá o processo de emitir um som, ele estará preparado para emitir qualquer som. Se ele percebe como se dá o processo de passar de uma nota para outra, ele poderá, em tese, articular qualquer passagem musical, de qualquer obra. Dada a infinidade do repertório e dos estudos para trompete, ainda sempre crescentes, essa abordagem processual nos parece a única capaz de, num determinado período de estudos formais de um aluno (quatro anos de ensino superior, por exemplo), chegar perto de prepará-lo para a vida profissional. Imagine uma abordagem que favorece o Produto, quanto tempo ela precisaria para formar um aluno? Ela, a processual, é também a abordagem que incute no aluno a capacidade de investigar e de como resolver, por si só, os inúmeros problemas técnicos e musicais que se apresentam a cada nova obra estudada.

2. Os fundamentos:

2.1 Respiração

Respirar bem é fundamental para se dominar qualquer instrumento de sopro. Embora seja uma afirmação óbvia, essa prática nem sempre é seguida por trompetistas que, muitas vezes, pensam estar respirando de forma correta, sem o estar de fato. Respirar corretamente é realizar bem as **duas** fases da respiração – a Inspiração e a Expiração. Muitos concentram-se em apenas uma delas e negligenciam a outra. Respirar bem está diretamente ligado à quantidade de ar que inspiramos, e também à capacidade de realizar a inspiração e a expiração de forma relaxada e, ao mesmo tempo, pró ativa.

Tanto em aspectos fisiológicos, como no que diz respeito à performance eficiente, é preciso adquirir o hábito de inalar uma grande quantidade de ar. A condição para isso é criar espaço para o pulmão crescer além da sua expansão natural provocada pela ação inde-

pendente do diafragma. Sim, o Diafragma funciona independentemente da nossa vontade como explicado em *Respirando mais e melhor* (SCHWEBEL, 2000). As costelas devem ser expandidas lateralmente, e pode-se, até mesmo, buscar a expansão dos músculos do peito e das costas para criar ainda mais espaço e permitir a expansão máxima dos pulmões. Muito ar = maior volume de som e mais ressonância, maior facilidade de articular, melhor controle dos registros grave e agudo, e mais resistência. Enfim, as condições físicas para tocar melhoram, e tudo fica mais fácil se este primeiro passo é bem dado.

Expirar bem, por sua vez, é mover o ar e de forma lenta, tranqüila e relaxada, quando buscamos um som macio, suave e em dinâmicas como *ppp*, *pp*, *p* e *mp*, mas também de forma rápida e intensa quando buscamos um som mais brilhante e em dinâmicas mais poderosas como *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Essencial para a boa movimentação do ar é manter uma sensação de ampla abertura da garganta. Isso é fundamental para uma emissão do som mais eficiente e imediata. A garganta fechada, e não a língua, é a grande vilã das falhas ao se iniciar uma nota, no meu modo de ver.

A velocidade com que se sopra o ar inalado será determinante no tipo de som e também na dinâmica pretendida, e é importante desenvolver a capacidade de controlar essa aceleração e desaceleração do ar. Não se toca mais forte usando uma **maior quantidade de ar**, (visto que a quantidade máxima de ar dentro do trompete, num determinado momento *m*, é constante, seja no piano ou no forte, uma vez que o tubo não varia de tamanho conforme a dinâmica utilizada), mas sim, soprando **mais rápido**. A força, portanto, vem da velocidade do movimento, assim como, ao chutar uma bola, é a velocidade com que movemos nossa perna e pé que determina a força do chute, pois, a perna em si, será a mesma num chute mais fraco ou num chute mais forte. Não se consegue um verdadeiro pianíssimo soprando com muita velocidade. Usa-se a velocidade do ar também para controlar o grau de intensidade pretendido: mais rápido = som mais intenso; mais lento = som mais suave. Vejamos o que dizem alguns dos grandes instrumentistas de metal sobre a respiração:

Abdominais tensos, nenhum ar. Abdominais relaxados, muito ar. ‘Força é minha inimiga, fraqueza é minha amiga’ era o mantra de Arnold Jacobs [tubista da Sinfônica de Chicago] e ele estava certo. Ponto final. Eu sou o testamento vivo dessa filosofia (LAUREANO, 2006a. Tradução do autor).¹

Depois de tocar por quase 50 anos [na Orquestra Sinfônica de Chicago], eu ainda não posso deixar de enfatizar a importância dos fundamentos. Um dos fundamentos mais importantes é o conceito de ar ativo, corpo passivo. A coluna de ar produz ressonância máxima quando os músculos que a circundam estão em completo repouso (FRIEDMAN apud LAUREANO, 2006. Tradução do autor).²

Basicamente eu acredito que é importante sempre inalar o máximo. Eu sei que há muitos trompetistas que sugerem inalar apenas a quantidade necessária, mas eu mantenho que você tem a mesma quantidade de tubo no qual o ar tem que vibrar numa velocidade adequada para produzir uma nota qualquer, mas também para ter o potencial para ter ressonância máxima, controle de

1 “Tense abs, no air. Loose abs, lots of air. “Strength is my enemy, weakness is my friend” was the Jacobs mantra and he was right. Period. I’m a living testament to that philosophy”.

2 “After playing for almost 50 years, I still cannot over-emphasize the importance of fundamentals. One of the most important fundamentals is the concept of active air, passive body. A column of air produces maximum resonance when the muscles around it are completely at rest”. Jay Friedman – Principal Trombone da Chicago Symphony Orchestra.

dinâmicas, diversidade de cores (timbres), além de fraseado e nuances. Também é preciso prover o corpo (e cérebro) com o oxigênio necessário para que ele funcione corretamente. É a minha experiência, tanto pessoalmente quanto com alunos, que todas as deficiências ao tocar, provêm de insuficiência de ar (SCHLUETER apud LAUREANO, 2006b. Tradução do autor).³

2.2 Emissão do som

Há duas formas de emitir som no trompete: uma com a participação da língua, outra sem a participação da língua. Saber quando usar uma ou outra maneira é fundamental para obter sucesso com qualquer uma das duas técnicas. Ao iniciar uma nota sem o auxílio da língua, o trompetista deve pensar em unir os lábios como se fosse pronunciar a letra **M**. O simples movimento dos lábios impulsiona o ar que já está dentro do instrumento, emitindo o som. Um efeito muito comum ao se iniciar o uso dessa técnica é a onomatopéia **FFFFFO**: a nota responde atrasada, e ouve-se o ar (representado aqui pela letra **F**) antes do som. Quem pretende atingir a excelência na execução do trompete deve ser totalmente intransigente com esse resultado, e buscar aperfeiçoar essa técnica de modo que o som se inicie imediatamente. Só assim ela será aceita. O famoso solista sueco Hakan Hardenberger, falando sobre aquecimento, explica:

Eu começo – quase sem querer tocar – simplesmente colocando o trompete nos lábios para fazer o que Stamp chama de “poo” – o ataque “poo” – sem língua – só ar – absolutamente não forte – e aí você vê o que acontece....O propósito de tocar com “poo” e não com um ataque TAH, é para tocar suavemente. Se você usa a língua [para tocar suavemente] é muito fácil “empurrar” o som (HARDENBERGER, 2008. Tradução do autor).⁴

Jens Lindmann, solista canadense, ex-membro do Canadian Brass Quintet, diz:

O ponto em que você ataca a nota (Ictus) é a hora da verdade. Logo após esse instante, você volta à calma. O único ponto de verdadeira tensão é o ato de atacar [a nota]. É uma atividade coordenada que envolve todo o seu corpo quando você está tocando trompete de forma eficiente. Se você conseguir ataques de ar realmente limpos, você estará ensinando isso a si próprio. Você não precisará depender da língua para liberar a nota (LINDMANN, 2008. Tradução do autor).⁵

3 “Basically I believe it’s important to always inhale to the maximum. I know there are a lot of players who suggest to only take in the amount needed, but I maintain that you have the same amount of tubing in which to make the air vibrate at the appropriate speed in order to produce whatever note but also to have the potential for having the maximum resonance, dynamic control, range of color (timbre), as well as phrasing and nuance. It is also necessary to provide the body (and brain) with the oxygen necessary to function efficiently. It’s been my experience both personally and with students, that all playing deficiencies can be attributed to insufficient air.” Charles Schlueter, Principal Trompete da Boston Symphony Orchestra..

4 What I start with is – almost without wanting to play – just placing the trumpet on the lips to make what Stamp calls” poo” – the” poo”-attack – no tongue – just air – absolutely not strong – and then you see what happens....The purpose of playing with” poo” and not with a TAH attack is to play softly. If one uses the tongue it is so easy to ”push” the tone.

5 The point where you strike the note (ictus) is the moment of truth. Right after that instant you’re back to calm. The only point of true tension is the actual act of striking. It’s a coordinated activity that involves your whole body when you’re playing the trumpet efficiently. If you can get really clean breath attacks, you’ll be teaching yourself this. You won’t have to rely on the tongue to release the note”.

Um dos maiores pedagogos do trompete, David Hickman (2008) considera: “Um dos métodos mais eficazes para desenvolver a correta produção do som é através do uso do ataque de ar. Começar a nota sem a ajuda da língua exigirá que a embocadura e a garganta estejam relaxadas e [sejam] eficientes” (Tradução do autor).⁶

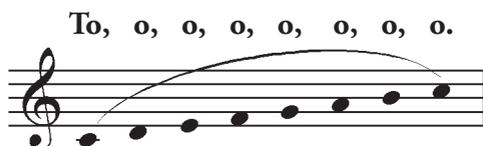
A não ser quando esse é o efeito pretendido pelo compositor, o trompetista deve ter o cuidado, ao optar por usar a língua, de não deixar que ela seja agressiva ou exagerada. A posição da língua, **(como eu a uso)** antes da nota ser produzida, é colada ao céu da boca, logo atrás dos dentes incisivos centrais e laterais, de onde ela realiza um movimento descendente, permitindo a passagem do ar e, conseqüentemente, a emissão do som. Isso é facilmente perceptível ao pronunciarmos as sílabas **DÓ** ou **TÓ**, lentamente, e atentando para o movimento que a língua faz. A posição e o movimento da língua, em ambos os casos, é idêntico. O que muda é a pressão da língua contra o céu da boca. **TÓ = maior pressão; DÓ = menor pressão.**

Quais são os critérios que orientam o uso de uma ou outra técnica? Na minha performance, adotei alguns critérios para decidir como iniciar uma nota, e os diferencio através das iniciais **D** ou **T** (com língua mais suave ou menos suave respectivamente) e **O** (sem língua).

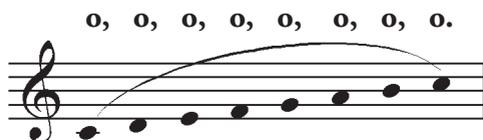
- A) Uma nota longa em piano: **O**
- B) Uma nota longa em forte, com e sem acento: **T e D**
- C) Uma seqüência de notas ligadas: **O**
- D) Uma seqüência de notas separadas: **D ou T**

Vejamos alguns exemplos.

Numa seqüência de notas **ligadas**, se usamos a língua para iniciar a primeira nota, o efeito será o seguinte:

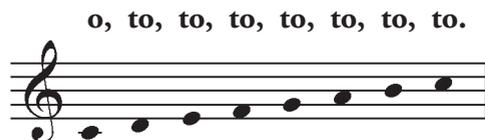


Observe que a primeira nota assume uma forma diferente das seguintes (**To ≠ O**), e não há razão que justifique isso, a não ser quando explicitado pelo compositor. Ao contrário, visando à homogeneidade da articulação da frase deveríamos ter, como num vocalize:



Da mesma forma, numa seqüência de notas **separadas**: se não usarmos a língua para definir a forma da primeira nota, o efeito será:

⁶ “One of the most effective methods of developing correct tone production is through the use of breath attacks. Commencing the tone without the aid of the tongue will require the embouchure and throat to be relaxed and efficient.”



Isso quando o ataque de ar é bem feito. Quando é mal feito, teremos um atraso na emissão sonora, onomatopoeicamente representado como se segue:

fffo, to, to, to, to, to, to, to

o que é ainda pior.

Observe que, mais uma vez, a primeira nota tem, injustificadamente, uma forma diferente das demais (**O ≠ TO**). Deveríamos ter, conforme o grau de suavidade ou agressividade que queiramos:

to, to, to, to, to, to, to, to.

ou:

do, do, do, do, do, do, do, do.



Em notas curtas, semínimas curtas ou notas de menor valor (colcheias, semicolcheias etc.), devemos pensar em finalizar a nota com a língua. Esse é, sem dúvida, um conceito controverso, uma vez que muitos professores recomendam exatamente o inverso, isto é, que nunca se pare a nota com a língua. Mas, argumentando em favor do uso da língua na finalização e conseqüente formatação da nota, como é possível finalizar uma nota muito curta de outra forma? A única outra possibilidade seria pará-la com o fechamento da glote, o que nos parece muito menos adequado. O efeito da interrupção da nota com a língua então, será:

tot, tot, tot, tot, tot, tot, tot, tot.



(Muito importante: o segundo T de cada nota é mudo)

Observando com um pouco mais de atenção, será possível constatar que o final de uma nota é exatamente igual ao começo da próxima. Em termos práticos, isso significa que a língua estará na mesma posição nesses dois momentos e, ao finalizar uma nota, ela já estará pronta para iniciar a seguinte, promovendo substancialmente a precisão das articulações.

Dessa constatação surge o conselho máximo do Professor Charles Schlueter: “*Think of the end of the note*”⁷. A representação mais adequada então seria:

totototototototot.

As letras em vermelho são, ao mesmo tempo, o final da nota anterior (**mudo**) e o começo da próxima nota. Muitos trompetistas fazem isso instintivamente sem se dar conta.

Quero enfatizar aqui que **não** devemos parar toda e qualquer nota com a língua. Notas longas (semínimas sem ponto e notas maiores ainda) não precisam ser paradas com a língua, uma vez que há tempo suficiente para elas se definirem naturalmente. O resultado sonoro de parar uma nota longa com a língua é muito ante-musical⁸, e só deve ser usado como um efeito específico anunciado pelo compositor.

2.3 Articulação

O dicionário Houaiss (2005)⁹, na sua quinta definição do verbo *articular*, diz: *ARTICULAR: Tornar-se ligado, unir-se, juntar-se (as partes de um todo).*

É impossível ler esta definição e não a estranhar, ao pensarmos no contexto musical em que normalmente o termo é usado. Os músicos se acostumaram a associar a expressão **articular** com tocar *staccato* que, por sua vez, é associado a tocar notas curtas – outro engano, dado que *Staccato* significa **separado**, e não **curto**. Pode-se tocar notas longas de forma *Staccato* (separadas):

TOO-----TOO-----TOO

Essas notas estão separadas e são longas. *Staccato*, portanto, é muito mais uma “*questão de espaço (entre as notas) do que de comprimento (das notas em si)*”¹⁰.

Vejam os que diz Nikolaus Harnoncourt (1988):

Na Música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado.....Frequentemente, encontramos a indicação “largo e spiccato” sobre valores de notas longas. Indicação incompreensível para o músico atual, até mesmo contraditória, pois largo (um tempo Lento com valores de notas longas) e Spiccato (arco saltado [na acepção moderna do termo]) são incompatíveis. Na acepção original, esta indicação significa simplesmente um movimento lento, onde as notas não devem ser ligadas umas às outras.

Notas ligadas também são, portanto, por definição, articuladas, por serem ligadas entre si através do som, ao passo que as notas separadas são ligadas pelo silêncio (Schlueter gosta de dizer “conectadas pelo silêncio” no que é corroborado pela definição de Houaiss).

7 Schlueter, 1994.

8 O conceito de musicalidade (ou ante –musicalidade) em gêneros da música popular e da música erudita são, muitas vezes, distintos. Me refiro aqui especificamente aos conceitos musicais da música erudita.

9 Houaiss, 2005.

10 Schlueter, 1994.

Concluimos, portanto, que apenas duas ações de articulação são realizadas ao tocarmos trompete: ou se passa de uma nota para outra sem interromper o som (articulação do tipo *legato*), ou interrompendo o som (articulação do tipo *Staccato*). Ainda não encontrei outra possibilidade em nenhuma obra que já tenha tocado na orquestra ou em recitais e concertos como solista (excluo aqui qualquer efeito de técnica expandida de músicas do *Avant-garde*).

Na primeira maneira de articular (tocando de forma ligada), dois elementos estão envolvidos: ar e lábios. O ar é a matéria prima do som. Os lábios, por sua vez, além de servirem como apoio físico e ponto de contato do bocal, manipulam esse ar para mudar a altura dos sons ligados, ao aumentar ou diminuir a sua abertura. Não comungo da crença de que devemos, conscientemente, alterar a altura ou o posicionamento da língua para realizar a ligadura entre notas de diferentes registros. Lembro que Charles Colins deu o título ao seu famoso método de “*Lip Flexibilities*” e não “*Tongue Flexibilities*”, e ele usa o termo “*Lip Trilling*” e não “*Tongue trilling*” ao se referir ao trinado entre notas de uma mesma combinação de válvulas. Os que preconizam essa técnica de alterar a posição da língua (e muita gente boa a preconiza, é preciso dizer) sugerindo o uso de sílabas distintas entre o grave e o agudo (**TAA** ----**iii**), devem reconhecer que o resultado sonoro entre os registros é heterogêneo (**AAA** soa diferente de **iii**). A consequência dessa forma de tocar é um registro agudo menos ressonante que o registro grave, assumindo, o som, uma forma piramidal:

Som agudo no topo da pirâmide



Som grave na base da pirâmide

Na segunda maneira de articular (*Staccato*), três elementos estão envolvidos: ar, lábios e língua. Os dois primeiros devem funcionar da mesma forma que quando tocando ligado. A língua funciona como um separador de sons e como formatadora de notas, e, em geral, não como produtora de sons! Se a língua se torna produtora de sons, obteremos ataques muito percussivos e agressivos, o que só é desejado quando explicitamente indicado pelo compositor.

Se o trompetista compreender bem como realizar essas duas únicas ações possíveis (ligar ou separar sons), terá muito menos problemas ao encarar uma obra ou um estudo pela primeira vez. Afinal, ele estará apenas realizando ações que já conhece, a cada vez com uma sequência de notas, ritmos, tempos e dinâmicas diferentes da anterior. É o que define pensar no Processo, e não no Produto.

2.3.1 Formatando as notas

Um conceito importante a ser desenvolvido pelo trompetista é o de **Formas de Notas**. Na escrita musical tradicional, essas “formas” são representadas por diversos símbolos. Pontos, traços, acentos horizontais e verticais, entre outros, que são indicativos do caráter daquilo que estamos tocando. Esses símbolos, no entanto, não são literais ou

absolutos. Eles obedecem a algo mais importante: **o estilo de cada compositor**. Um ponto sobre a nota numa sinfonia de Beethoven não significa exatamente o mesmo que numa obra de Stravinsky, ou numa obra barroca, por exemplo. Por isso, também, muitas vezes, os próprios compositores se utilizam de palavras, na tentativa de serem mais exatos com suas indicações. Termos como *secco*, *weich*, *flüchtig*, *sostenuto*, *deutlich* são alguns dos que são por eles empregados para indicar suas intenções, e que forma de notas devemos usar para alcançá-las. A forma da nota é definida, basicamente, pelo seu tamanho (duração), e caráter (agressiva, suave, doce, incisiva etc.). Forma é, portanto, **Caráter!** Daí sua enorme importância para a boa interpretação musical.

Aqui, usamos formas geométricas numa tentativa de facilitar a visualização deste conceito, da mesma forma como falamos em **Cores** para a visualização do que, na verdade, são variações de **Timbre**.

Vejam os exemplos de oito diferentes formas de notas:

1. Representação gráfica de uma sequência de notas ligadas (ex. *Off-Stage* solo em *Pines of Rome* de Respighii)



2. Representação gráfica de uma sequência de notas em *Molto Tenuto* (ex. Solo em *Chant du Roussignol* de Stravinsky)



3. Representação gráfica de uma sequência de notas em *Tenuto* (ex. *Promenade de Table d'une Exposition* de Mussorgsky/Ravel)



4. Representação gráfica de uma sequência de notas a que chamo de **Notas Padrão** [sem indicação específica através de símbolos] (ex. Início de *Uma Vida de Herói* (trompete 1) de R. Strauss)



5. Representação gráfica de uma sequência de notas com ponto (ex. *Tercinas em Marte – Os Planetas* de G. Holst)



Fonte: Elaborado pelo autor.

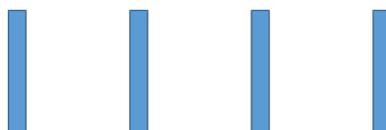
6. Representação gráfica de uma sequência de nota com acento (ex. primeira entrada em *Sinfonia Alpina* de R. Strauss)



7. Representação gráfica de uma sequência de notas com acento vertical indicando *Staccatissimo* (ex. *Allegro Rapace* em *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky)



8. Representação gráfica de uma sequência de notas Curtas (ex. Semínimas do solo inicial do Concerto em Sol Maior para Piano de Ravel)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Essas são algumas das formas de notas possíveis. A criatividade e diligência do trompetista pode lhe possibilitar muitas outras. Compositores do período romântico, principalmente, usaram de grande variedade de formas numa mesma frase, o que exige do trompetista uma enorme atenção ao detalhe em suas execuções.

Considero que a imagem gráfica das formas de notas é ainda mais eficiente em nos ajudar a realizar a ideia do compositor que o próprio signo musical, uma vez que, muitas vezes, o mesmo símbolo é usado diferentemente por compositores de épocas distintas, o que pode nos levar a uma uniformização indesejada daquele símbolo.

2.4 Fraseado/organização musical

Matar o rei não é crime.
Matar o rei não, é crime!
Matar o rei, **não** é crime?

As três frases acima têm exatamente as mesmas palavras, porém, sentidos completamente diferentes. Uma simples vírgula, um ponto de exclamação ou a mudança na inflexão da voz são capazes de modificar totalmente o significado da mensagem. A má pontuação, ao escrever ou ao falar, pode trazer consequências das mais devastadoras. Assim também é na música. As frases musicais também devem ser “pontuadas” ou não farão nenhum sentido musical para um ouvinte bem-educado. Na música, pontuar significa organizar ou agrupar corretamente as notas. É preciso saber que notas pertencem à que notas; que direção dar a elas; quando é hora de reter ou acelerar a frase (*rubato*) sem, com isso, destruir a estrutura rítmica da música. Muitos instrumentistas de sopra, e mesmo de

cordas e percussão, usam a respiração como referência de pontuação, ou fraseado. Isso é orgânico, mas algumas vezes impossível. É preciso também, aprender a **frasear sem respirar**, e **respirar sem frasear**.

Muito já se falou sobre fraseado e interpretação musicais, e, autores consagrados escreveram grandes tratados sobre isso, a exemplo de Lussy, Thurmond, Casals, Harnoncourt, Keller, Laudermilch, Kuijken, McGill, Graf, entre outros. A leitura desses autores é benéfica e recomendada para qualquer músico.

Em primeiro lugar, é preciso ficar claro que a grafia musical quase nunca tem a função de organizar frases musicais, mas sim, de organizar a música **metricamente**. As frases não obedecem, necessariamente, à grafia com a qual as notas foram organizadas em grupos.

Aaron Copland diz que: "...na música, quando enfatizamos o tempo forte: UM-dois-três, UM-dois-três; e assim por diante, como alguns de nós foram ensinados por nossos professores, nós percebemos apenas a métrica. Nós percebemos o verdadeiro ritmo apenas quando enfatizamos as notas de acordo com o senso musical da frase".¹¹

A respeito disso, Couperin disse, em 1717: "*Nós escrevemos diferente do que tocamos*"¹² e Casals comenta, já no século XX:

A nota escrita é como uma camisa de força, enquanto música, como a própria vida, é constante movimento, contínua espontaneidade, livre de qualquer restrição.....há tantos excelentes instrumentistas que são completamente obcecados pela nota impressa, embora ela tenha um poder muito limitado para expressar o que a música realmente significa"¹³

Ao frasear, deve-se ter em mente que o todo é formado por pequenas partes, assim como, grandes construções são formadas por pequenos tijolos. Se nos concentramos no todo sem ter consciência das partes, dificilmente atingiremos o grau de detalhe expressivo que tanto nos impressiona nos grandes artistas. Por outro lado, se nos concentramos apenas nas partes pequenas, sem saber como transformá-las num todo inteligente, teremos feito um mero exercício de rearrumação musicográfico.

Permitam-me parafrasear alguns grandes autores:

- *A anacruse é a mola propulsora da música. Encontre as anacruses!*¹⁴
- *As frases não seguem as barras de compasso*¹⁵
- *As frases musicais são como arco-íris. Têm um início, um clímax e um fim. Encontre os arcos!*¹⁶
- Até mesmo tocar algo com mau gosto é melhor que ser monótono!¹⁷

11 "...in music, when we stress the down beat: ONE-two-three; ONE-two-three; and so forth, as some of us were taught to do by our teachers, we get only the meter. We get the real rhythm only when we stress the notes according to the musical sense of the phrase". (COPLAND, 1957). Tradução do autor.

12 "We write otherwise than we perform" (COUPERIN apud BLUM, 1977) Tradução do autor.

13 "The written note is like a strait jacket, whereas music, like life itself, is constant movement, continuous spontaneity, free from any restriction...There are so many excellent instrumentalists who are completely obsessed by the printed note, whereas it has a very limited power to express what the music actually means". Ibid.

14 Bernstein, 1962.

15 Thurmond, 1983..

16 Blum, 1977.

17 Ibid

- As notas grandes acontecem por si mesmas! São as notas pequenas que precisam de atenção!¹⁸
 - Uma interpretação só é correta se ela consegue transmitir a glória essencial da música: sua habilidade de, através da beleza de seus contornos, a profundidade e extensão de sua expressão, nos mover ao coração!¹⁹
 - Todos sabemos que há tempos fortes e tempos fracos. Vamos fingir que só há anacruses!²⁰
 - *Mantenha o pulso e considere qualquer nota que venha depois dele como anacruse do próximo pulso.*²¹
 - *Toque rápido.....mas calmamente!*²²
 - *Em qualquer grupo de notas, a mais importante é aquela de menor duração.*²³
 - Áreas de intensa atividade rítmica devem ter a sua dinâmica reduzida ou soarão mais fortes do que devem.²⁴
 - *Faça tudo o que está no texto, e não faça nada que CONTRADIGA o texto. Liberdade interpretativa deve somente desenvolver-se em concordância com o texto. Precisão e liberdade não são aqui, uma contradição.*²⁵
- E, finalmente, uma das minhas regras pessoais:
- Use as regras para **fazer** música. Nunca use a música para **aplicar** as regras! (O Autor)

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Levine apud Thurmond, 1983..

21 Schlueter, Charles: em conversas durante aulas ministradas ao autor e não publicadas.

22 Remembering Timofei Alexandrovich Dokshizer 1921 – 2005. International Trumpet Guild Journal, Vol. 29, Junho 2005.

23 Schlueter, 1994.

24 Ibid.

25 Graf, s.d.

3. Conclusão

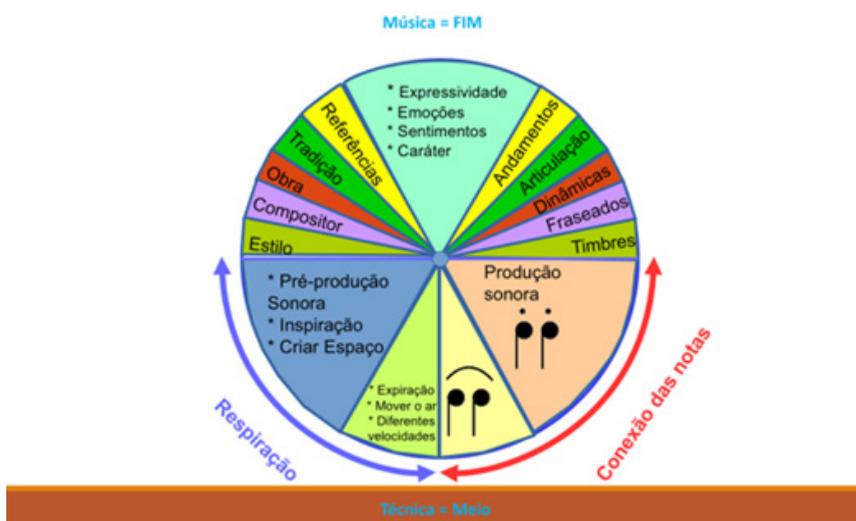
A respiração, a emissão sonora, a articulação de notas e a organização musical, são os elementos que, quando bem realizados e combinados, resultarão numa boa performance musical. Uma performance que, não apenas nos deixe boquiabertos com a proficiência técnica do executante, mas, também, tocados no coração por sua sensibilidade e expressividade. Essa é a eterna busca em que me envolvi. Sem nenhuma pretensão de alcançá-la em seu grau máximo, é, através da tentativa de domínio destes elementos fundamentais, que procuro me aproximar daquilo que entendo como uma performance ideal. E, em minha obsessão por tentar transmitir essas, que considero serem boas práticas e concepções, mais uma vez recorro a uma imagem gráfica para resumi-las e explicá-las, a quem estiver interessado.

O círculo abaixo, dividido primeiramente em dois hemisférios, norte e sul, é subsequentemente dividido em diversas partes menores, cada uma delas constituintes daquilo que tenho como objetivo final (e utópico), a performance ideal.

O hemisfério ao sul representa a técnica, o **meio** pelo qual poderemos alcançar aquilo que está no hemisfério norte, a música, esta sim, o **fim**. Duas partes o dividem inicialmente. Uma, representando a Respiração, dividida por sua vez em Inspiração (entendida nesse contexto como criação de espaço para o ar) e Expiração (movimentação do ar inalado), e outra, também subdividida em duas partes, representando a Emissão Sonora/Articulação em suas duas únicas possibilidades; notas ligadas ou notas separadas.

O hemisfério norte, por sua vez, aglutina os elementos intelecto-musicais que possibilitarão uma performance que seja informada, correta do ponto de vista estilístico, referenciada por tradições e influências, que expresse emoções, sentimentos e caracteres os mais diversos, através da coerente escolha de andamentos, articulações, formas de notas, dinâmicas, fraseados e cores (timbres).

Eis, portanto, no gráfico abaixo, finalmente, aquilo que acredito serem os elementos que devemos considerar utilizar em nossa jornada técnico-musical.



Fonte: Elaborado pelo autor

Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *The infinite variety of Music*. New York: Simon & Schuster, 1962.
- BLUM, David. *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill, 1957.
- GRAF, PETER-LUKAS. *Interpretation: Grundregeln zur Melodiegestaltung*. Mainz: Schott, s.d.
- HARDENBERGER, Hakan. *MasterClass*. Disponível por <http://abel.hive.no/trumpet/hardenberger/> acessado em 06 jul. 2008.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HOUAISS, Antonio, M. S. Villar, F. M. Mello Franco. *Houaiss: Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAUREANO, Manny. *I Play the moment I am done breathing*. Disponível por <http://www.trumpetmaster.com/forums/portal.php> acessado em 13 mai. 2006a.
- _____. *Breathing and Blowing Question*. Disponível em <http://www.trumpetmaster.com/forums/viewforum.php?f=39> acessado em 13 mai. 2006b.
- LINDEMANN, Jens. *MasterClass*. Disponível em http://abel.hive.no/trumpet/tpin/Lindemann_Master_Class_2.html acessado em 06 de jul. 2008.
- SCHLUETER, Charles. *Zen and the Art of Trumpet Playing*. 1994. Manuscrito (cópia). Coleção particular do autor.
- SCHWEBEL, Heinz Karl. Respirando mais e melhor. *ICTUS* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. No. 02, p. 100-104. Dezembro, 2000. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34203/19698> acessado em 06 mai 2021.
- THURMOND, James M. *Note Grouping: A method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Fort Lauderdale, Fl.: Meredith Music Publications, 1983.