

A embocadura no trompete: fundamentos teóricos e abordagens pedagógicas nas perspectivas de Farkas e Hickman

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Educação musical

Rafaella Goi Pereira
UNIRIO
rafaellagoip@gmail.com

Resumo. O presente trabalho analisa e debate as diferentes abordagens que foram desenvolvidas ao longo do tempo por pedagogos e trompetistas experientes como as práticas de Farkas (1962) e Hickman (2006). A partir de levantamento bibliográfico focouse em aspectos relacionados ao desenvolvimento da embocadura e a importância na produção de som de qualidade no instrumento. Ao fim, foram evidenciados os pontos de convergência e divergência em relação às técnicas e exercícios recomendados.

Palavras-chave. Embocadura; Trompete; Pedagogia do Trompete; Práticas musicais

Embouchure in the Trumpet: Theoretical Fundamentals and Pedagogical Approaches from the Perspectives of Farkas and Hickman

Abstract. The present work analyzes and debates different approaches that have been developed over time by pedagogues and experienced trumpet players such as the practices of Farkas (1962) and Hickman (2006). Based on a bibliographic survey, it focused on aspects related to the development of the embouchure and the importance in producing a quality sound on the instrument. Finally, the points of convergence and divergence in relation to the recommended techniques and exercises were evidenced.

Keywords. Embouchure; Trumpet; Trumpet Pedagogy; Musical Practice

Introdução

A embocadura é um elemento fundamental para os instrumentistas de metais e sua compreensão e desenvolvimento têm sido objeto de estudo e debate ao longo dos anos: consiste, basicamente, na mobilização dos músculos da face, em conjunto com a manipulação da coluna de ar, com a finalidade de produzir a vibração labial que, conseqüentemente, gera a execução adequada de som no trompete. (FARKAS, 1962, p. 5)

“Considerando que os lábios são o ponto de contato com o instrumento, muita atenção é direcionada para a embocadura.”¹ (SCHLUETER, 2021, p. 93) Diferentes abordagens foram

¹ “Since the lips are the point of contact with the instrument, a great deal of attention is focused on the embouchure.”

desenvolvidas ao longo do tempo por pedagogos e trompetistas experientes com o intuito de auxiliar os músicos na compreensão e no aprimoramento de uma embocadura funcional e saudável.

Uma embocadura funcional possui um equilíbrio entre tónus e relaxamento e responde rapidamente à coluna de ar. Ela direciona bem o som em qualquer nível de dinâmica e ainda mantém elasticidade e mobilidade para fazer rapidamente, as vezes grandes, as vezes sutis ajustes em todos os registros.² (JOHSON, 2002, p. 34)

"The Art of Brass Playing" de Philip Farkas e "Trumpet Pedagogy: a compendium of modern teaching techniques" de David Hickman são dois importantes trabalhos na área da música e da pedagogia do trompete. Embora enunciem abordagens distintas, apresentam convergências e oferecem valiosos insights sobre o trompete e sua técnica.

Philip Farkas (1914-1992) foi um trompista renomado e influente na comunidade musical. Nascido nos Estados Unidos, destacou-se como músico, professor e autor; tocou em várias orquestras importantes, incluindo a Orquestra Sinfônica de Chicago e a Orquestra Sinfônica de Boston; também atuou como professor de trompa na Universidade de Indiana, onde exerceu influência significativa sobre muitos trompistas notáveis.

David Hickman, nascido em 1946, é um trompetista de destaque e educador nascido nos Estados Unidos; é conhecido por suas realizações como trompetista profissional e como professor de trompete. Hickman tocou em várias orquestras incluindo a Orquestra Sinfônica de Phoenix e a Orquestra Sinfônica de Los Angeles. Também é um autor prolífico que contribuiu para a literatura do trompete com várias publicações, tais como métodos de ensino e coletâneas de músicas. Reconhecido por seu compromisso com a educação musical, foi professor em várias universidades, inclusive na Universidade Estadual do Arizona.

Farkas foi um dos primeiros professores a explorar e escrever detalhadamente sobre a técnica do trompete incluindo os temas embocadura, respiração e articulação. Valendo-se de uma ótica tradicional, discorreu sobre o desenvolvimento de uma embocadura eficiente e saudável apresentando exercícios e abordagens práticas. Suas técnicas e métodos têm sido amplamente adotados por professores e estudantes em todo o mundo e seu livro continua sendo uma referência fundamental na pedagogia do trompete. Enquanto Farkas possui um caráter mais

² "A well-functioning embouchure has a balance of firmness and relaxation and responds readily to the air column. It focuses the sound well at any dynamic level and still retains the elasticity and mobility to make rapid, sometimes large, sometimes subtle adjustments in all registers."

conservador, Hickman apresenta uma perspectiva mais abrangente: este transcende a técnica do trompete e abarca campos da interpretação, estilo musical e expressão artística, trazendo para primeiro plano, juntamente com as orientações técnicas, o debate sobre a importância de desenvolver habilidades musicais sólidas. Hickman explora diferentes visões pedagógicas para o ensino do trompete, incentivando os professores a adaptarem sua metodologia às necessidades individuais dos alunos; fornece, também um panorama da história do trompete e dos diferentes enfoques utilizados por trompetistas e pedagogos renomados.

Ambos os autores estudados estabeleceram padrões de excelência e forneceram recursos preciosos para professores e estudantes com interesses em aprimorar a técnica e expressão musical no trompete. Devido à relevância das contribuições de Farkas e Hickman para o desenvolvimento da prática pedagógica no trompete, nos ateremos a discorrer sobre os trabalhos destes dois autores, especialmente sobre suas abordagens a respeito de exercícios que envolvem aspectos relacionados à embocadura.

Abordagens de Farkas e Hickman

Perspectivas complementares sobre aspectos que são anteriores ao ato de tocar em si são apresentadas pelos dois autores. É consenso que trabalhos de desenvolvimento e de ativação muscular fazem parte da construção da embocadura do trompetista. Hickman (2006, p. 151) se refere a esse momento como “*loosening-up*”³ e ratifica sua importância para o aumento da circulação sanguínea na área da embocadura sem sobrecarga muscular.

“Isso reduz o inchaço nos lábios causado pela prática do dia anterior e remove o lactato, o qual causa a rigidez. Isso também prepara os nervos na área facial para o posicionamento do bocal e para o esforço muscular aplicado em práticas intensas.”⁴ (HICKMAN, 2006, p. 151)

Uma prática estruturada é essencial tendo em vista que o trompete é um instrumento fisicamente muito exigente. Para garantir que os músculos tenham força máxima, capacidade

³ Loosening-up também pode significar relaxamento, ou pré-aquecimento, todavia, nesse trabalho, adotamos como significado “exercícios de ativação muscular”. Pois, da maneira que Hickman coloca, cumpre esse função.

⁴ “It reduces swelling in the lips caused by the previous day’s playing and removes lactate, which causes stiffness. It also prepares the nerves in the facial area for the onset of the mouthpiece and the muscle exertion used in vigorous playing.”

de resposta e flexibilidade, adotar a prática de exercícios de ativação muscular é uma estratégia inteligente.

Trompetistas podem apreciar melhor a importância da rotina de exercícios de ativação muscular ao entenderem o funcionamento dos músculos. Quando os músculos se contraem para serem ativados, eles convertem oxigênio e nutrientes (trazidos pela corrente sanguínea) em energia. Os subprodutos desse processo incluem calor, dióxido de carbono e ácidos. Geralmente, o corpo remove facilmente esses subprodutos com o tempo. No entanto, quando o corpo sente um estresse grande e súbito, a quantidade de resíduos cresce mais rapidamente do que o corpo pode removê-la. A produção de lactato, um subproduto do ácido láctico, diminui a capacidade de ligação de cálcio da fibra muscular e limita o movimento. Essa limitação da capacidade de contração é sentida como “enrijecimento”. O enrijecimento torna os aspectos físicos de tocar trompete mais difíceis. Sem remover essa rigidez dos músculos faciais, é impossível tocar com o máximo de habilidade física.⁵ (HICKMAN, 2006, p. 151)

Fica evidente que não existe uma regra, tampouco uma rotina rígida sobre o que de fato fazer nos exercícios de ativação muscular; a administração dos exercícios fica a cargo do instrumentista, que deve selecioná-los de acordo com a própria necessidade, respeitando suas limitações. Partindo desta premissa, Hickman sugere três ações que podem ser adequadas, são elas: *buzzing*⁶ no bocal, “*horse flapping*”⁷ e automassagem. A orientação para o *buzzing* é que comece em um registro pedal, seguido por *glissandos* ou arpejos lentos com dinâmica confortável (*mf* ou *mp*) e com pouca pressão do bocal sobre os lábios. Outra possibilidade é tocar notas graves de forma suave, expandindo gradualmente a tessitura, alternando com momentos de descanso de mesma duração do tempo de exercício. O descanso é importante porque a rigidez e a dor são reduzidas durante os períodos de descanso devido ao aumento da circulação sanguínea. (HICKMAN, 2006, p. 152)

A quantidade de tempo a ser despendida nos exercícios de ativação muscular fica a critério do estudante. É importante levar em consideração o quão tensos e inchados estão os

⁵ Players can better appreciate the importance of a loosening-up routine through understanding how muscles work. When muscles contract to become active, they convert oxygen and nutrients (delivered by the bloodstream) into energy. The bi-products of this process include heat, carbon dioxide, and acids. Generally, the body easily removes these bi-products over time. However, when the body feels a sudden, large stress on the muscles, the quantity of waste increases faster than the body can remove it. The build-up of lactate, a bi-product of lactic acid, decreases a muscle fiber’s calcium-binding capacity and limits motion. This limited contraction-ability is felt as “stiffness.” Stiffness makes the physical aspects of trumpet playing more difficult. Without removing this stiffness from the facial muscles, it is impossible to play with peak physical ability.

⁶ “*Buzzing*” é a ação de vibrar os lábios simulando a produção de som no trompete.

⁷ “*Horse flapping*” é a ação de “soltar” os lábios, simulando o relincho de um cavalo, com o objetivo de relaxar a musculatura orofacial.

lábios e os músculos faciais no início da prática. Uma média do que seria interessante, em termos de tempo, é entre cinco e quinze minutos, considerando que cinquenta por cento desse tempo deve ser ocupado com descanso, permitindo, desta forma, que a circulação sanguínea elimine o excesso de fluídos e resíduos ácidos. Decisões sobre o tempo, quantidade de descanso e expansão da tessitura e volume das notas devem ser tomadas com base no conhecimento do próprio corpo, considerando que uma série de fatores externos podem alterar as limitações e níveis de resistência do indivíduo.

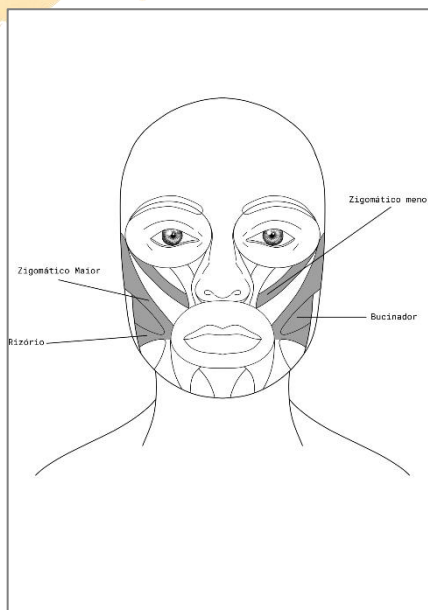
“O instrumentista deve evitar qualquer formigamento nos lábios descansando com frequência. O formigamento que se torna prevalente é uma indicação de que os nervos estão superexcitados. As vezes isso faz com que o cérebro perceba que um pequeno ferimento ocorreu, engatilhando inchaço adicional dos lábios.”⁸ (HICKMAN, 2006, p. 152)

Farkas (1962) analisa essa questão sob uma perspectiva complementar à de Hickman: para ele a visualização e compreensão das funções dos músculos orofaciais envolvidos na embocadura são fatores anteriores ao ato de tocar. A fim de instruir esse processo, ele propõe exercícios de percepção corporal desses músculos isolados. Segundo o autor, possuímos controle voluntário praticamente completo da máscara facial – que inclui bochechas, queixo e lábios – e a prática viabiliza o domínio desses componentes. (FARKAS, 1962, p. 12) Visualização é uma palavra-chave quando Farkas descreve os papéis dos músculos na construção da embocadura. Em muitos dos exercícios propostos, ele sugere o auxílio de um espelho com o objetivo de agregar o elemento da visão à sensação corporal, aprofundando assim a consciência corporal. O que mais se assemelha ao que Hickman delinea como *loosening-up* são dois exercícios que ele aponta para desenvolvimento do controle muscular das bochechas e lábios e dois para trabalho da musculatura do queixo.

É relativamente comum que estudantes tenham dificuldade em compreender a função dos músculos das bochechas (zigomáticos maior e menor, bucinador e risório) (Figura 1). Segundo Farkas (1962, p. 15) a maneira correta de utilizá-los é equilibrar as forças entre a contração destes e da musculatura dos lábios, evitando o movimento de sorrir. Os exercícios propostos por ele têm como finalidade individualizar e esclarecer essas ações.

⁸ “The player should avoid any tingling in the lips by resting often. Tingling that becomes prevalent is an indication that the nerves are over-excited. This sometimes causes the brain to sense that a minor injury has occurred, triggering additional swelling of the lips.”

Figura 1 - Musculatura da bochecha



O primeiro exercício que envolve musculatura dos lábios e bochechas consiste em dois movimentos. Primeiramente o estudante deve contrair a musculatura das bochechas (como se fosse sorrir) mantendo os lábios relaxados e, então, gradualmente, contrair também a musculatura labial aproximando os cantos da boca. O segundo exercício é executado de forma inversa. Primeiro o instrumentista contrai os lábios, mantendo as bochechas relaxadas, e, então, vai tensionando a musculatura da bochecha. Esses movimentos podem ser realizados por poucos minutos diários com pequenos períodos de pausa entre uma repetição e outra. Funciona como educativo e como ferramenta de hipertrofia desses grupos musculares. Para o autor:

“Nós estamos tentando, com esse exercício, localizar o ponto de equilíbrio perfeito entre a musculatura das bochechas e dos lábios, onde nem o sorriso nem o enrugamento vence o cabo-de-guerra. Quando é encontrado, toda a tessitura do instrumento pode ser englobada com quase nenhuma mudança aparente na distância entre os cantos da boca.”⁹ (FARKAS, 1962, p. 15)

Para além disso, também é de interesse do instrumentista que, uma vez compreendido o equilíbrio das tensões entre lábios e bochechas, este tenha resistência para sustentá-lo. É nesse ponto que o trabalho de fortalecimento se justifica.

⁹ “We are trying, in this exercise, to locate that perfect balance-point between the cheek and lip muscles, where neither the smile nor the pucker wins the tug-of-war. When this is found, the entire range of the instrument can be encompassed with almost no apparent change in the distance between the corners of the mouth.”

Para o queixo, Farkas sugere que, primeiramente, o estudante mova o queixo em todas as direções relaxando-o na direção oposta ao movimento.

“Posicione o queixo para cima em um nó, então o alongue para baixo para o queixo mais longo possível. Tente alargá-lo contraindo os músculos em cada lado. Então tente pôr o queixo para o lado contraindo os músculos desse lado e relaxando os do outro.”¹⁰ (FARKAS, 1962, p. 15)

Na medida em que vão se aprimorando os movimentos, o autor sugere que se realize a tração da musculatura para baixo expondo a reentrância em forma de “U” (Figura 2), característica do que ele denomina como “face do trompetista”. Além dos objetivos de fortalecimento e desenvolvimento da consciência corporal, essa prática também tem como finalidade auxiliar no processo de identificação de quais movimentos são desejados (ou não) na disposição da embocadura.

Figura 2 - Reentrância em forma de U



Dentro da mesma temática o autor também sugere a prática do *buzzing* com o mesmo intuito. Aqui é válido um paralelo entre os trabalhos de Farkas e Hickman: enquanto Hickman demonstra preferência pelo *buzzing* feito no bocal, Farkas defende que o *buzzing* “livre”, isto é, sem bocal ou aro, é mais eficiente no que diz respeito à visualização do movimento. Além disso,

¹⁰ “Form the chin upward into a hard knot, then stretch it downward into the longest chin possible. Try to widen it by contracting the muscles on each side. Then try to put the chin over to one side by tightening the muscles on that side while relaxing those on the other.”

o primeiro sugere que o *buzzing* seja realizado, de início, no registro pedal para que então, aos poucos, a tessitura seja alargada, enquanto o segundo indica o dó médio como uma nota boa, clara e prática para as primeiras tentativas.

Voltando ao exercício, Farkas aponta alguns aspectos que merecem atenção nessa atividade, são eles: manter os lábios opostos um ao outro evitando que algum lábio (geralmente o inferior) seja sobreposto e sustentar o posicionamento do queixo.

“Sem o bocal para restringir a observação, é possível ver o efeito do arqueamento e movimentação do queixo para baixo no lábio inferior. Perceba como o lábio inferior, na sua necessidade de ser tensionado e arqueado, é assistido pelo movimento do queixo.”¹¹ (FARKAS, 1962, p. 19)

Apenas em um segundo momento o professor faz menção à utilização do bocal ou instrumento. Nessa etapa, o trompetista deve realizar o *buzzing* de forma livre e, só então, colocar cuidadosamente o bocal na posição de tocar buscando manter, isto é, não realizar nenhuma mudança no posicionamento estabelecido. Instrumentistas que desenvolveram maus hábitos em relação ao ângulo do posicionamento do bocal podem apresentar ação reflexa de reposicionar a embocadura nesse ponto do exercício e, portanto, precisam ter mais atenção e persistência ao realizá-lo. A observação de trompetistas profissionais em atividade é outra possibilidade que Farkas aponta como ferramenta de percepção.

“Quando o estudante já observou muitos trompetistas profissionais por um tempo, ele se torna distintamente consciente de que existe uma expressão facial muito bem estabelecida enquanto um bom instrumentista de sopro está performando (independente de qual instrumento ele toque), a qual pode ser referida como “a face do trompetista”. Essa expressão facial é uma composição de várias diferentes disposições musculares individuais”¹² (FARKAS, 1962, p. 19)

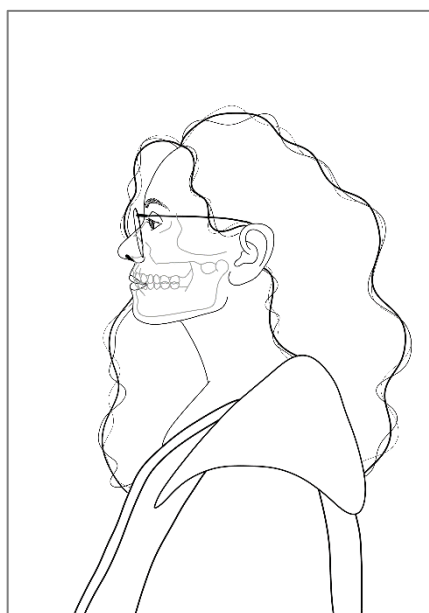
Hickman (2006, p. 201), por sua vez, reconhecendo que existem professores que recomendam a prática, atenta para o fato de que exercícios de *buzzing* livre não mobilizam a musculatura orofacial da mesma forma que o ato de tocar trompete.

¹¹ “Without the mouthpiece to restrict observation, it is possible to see the effect on the lower lip of this arching and pulling down of the chin. Notice how the lower lip, in its need to be tensed and arched open, is aided by this pull of the chin.”

¹² “When the student has observed many top players for a while, he becomes distinctly aware that there exists a very definite facial expression while a fine brass player is performing (regardless of which instrument he plays), which could be referred to as “the brass player’s face”. This facial expression is a composite of several different individual muscle positions, but the complete expression is very characteristic.”

A disposição da musculatura orofacial é afetada pela pressão da coluna de ar da mesma forma que a controla em termos de direcionamento. O fluxo de ar não é diretamente um problema relacionado à embocadura, mas, sim, a uma respiração ineficiente, porém, para Farkas (1962, p. 7) pelo menos metade dos problemas que se refletem na embocadura tem origem nesse ponto. Para lidar com essa questão o autor sugere um exercício simples: com o auxílio de um objeto como um aro ou anel, posicionar a embocadura e soprar como se estivesse tocando, sentindo a direção do fluxo de ar com a mão e observando o movimento em frente ao espelho. Desvios de direção desse fluxo devem ser corrigidos com ajustes na mandíbula de maneira a alinhar os dentes anteriores (Figura 3).

Figura 3 - Alinhamento dos dentes anteriores



O reflexo do alinhamento (ou desalinhamento) entre as arcadas dentárias superior e inferior se dá no ângulo do posicionamento do bocal.

“Portanto, quando a mandíbula está projetada para a frente como o recomendado, o ângulo do instrumento deve ser alterado para que o bocal assumira uma posição razoavelmente horizontal. A exata quantidade de “ajuste horizontal” precisa ser cuidadosamente considerada para que a pressão do

bocal seja exata e igualmente distribuída em ambos os lábios.”¹³ (FARKAS, 1962, p. 8)

Esse alinhamento, somado ao correto direcionamento do fluxo de ar, possibilita que a pressão do bocal seja melhor distribuída e que a coluna de ar seja apontada diretamente para o bocal, evitando desvios desse fluxo que são responsáveis por maior fadiga muscular e desperdício de ar no processo. Para a manutenção desse mecanismo, Farkas (1962, p. 9) aconselha que o estudante insista para que a pressão seja distribuída uniformemente sobre os lábios em toda a tessitura, especialmente ao tocar intervalos grandes (oitava ou maiores). A observação da marca que o bocal deixa nos lábios pode ser uma importante aliada no diagnóstico de mal posicionamento.

O desenvolvimento saudável da embocadura e a construção de massa muscular da região orofacial passam pelo aprimoramento da força e da resistência, especialmente em trompetistas com um pouco mais de experiência.

“Tocar trompete exige força e resistência muscular. Essas duas qualidades se distinguem uma da outra e requerem treinamentos distintos. Força é adquirida através do aumento de massa muscular, enquanto a resistência é aprimorada com uma melhor circulação sanguínea.”¹⁴ (HICKMAN, 2006, p. 197)

O aumento da força se dá através de um processo chamado de hipertrofia, onde a rápida sobrecarga muscular – seguida de um período de descanso – estimula as células satélites na superfície externa das fibras musculares, ocasionando a multiplicação e aumento dessas fibras. A resistência, por sua vez, está atrelada a exercícios de baixa intensidade com longa duração. Esse tipo de exercício aumenta a pressão sanguínea, forçando artérias e veias a se dilatarem, aumentando assim o fluxo sanguíneo em tecidos musculares e pulmonares. “No interior das células musculares, a transformação de oxigênio e glicose em dióxido de carbono e resíduos ácidos é facilitada pela capacidade corporal de circular o sangue de e para as fibras musculares.”¹⁵ (HICKMAN, 2006, p. 197)

¹³ “Therefore, when the jaw is thrust forward as recommended, the angle of the instrument must be changed so that the mouthpiece assumes a fairly horizontal position. The exact amount of this "horizontal improvement" must be carefully considered so that the mouthpiece pressure is exactly and -evenly distributed on both lips.”

¹⁴ “Trumpet playing requires muscle strength and endurance. These two qualities differ from each other and require separate training activities. Strength is gained through increased muscle bulk, whereas endurance is enhanced by better blood circulation.”

¹⁵ “Within muscle cells, the transformation of oxygen and glucose into carbon-dioxide and acid wastes is facilitated by the body’s ability to circulate blood efficiently to and from muscle fibers.”

O ato de tocar, em si, já contribui para o desenvolvimento da força e resistência, porém é interessante incorporar à rotina de estudos exercícios específicos para esse fim, vez que estes podem potencializar os resultados da prática. Hickman recomenda exercícios isométricos para o trabalho desses aspectos.

“Os benefícios do exercício isométrico (contração estática, sem movimento, tal qual o ato de empurrar um objeto imóvel) são normalmente menores que os recebidos do exercício isotônico (movimento de contração). No entanto, considerando que muito da atividade muscular na embocadura do trompete requer movimentos relativamente pequenos, o treinamento isométrico é um método valioso para a construção de força.”¹⁶ (HICKMAN, 2006, p. 198)

O exercício isométrico mais trivial é o de notas longas: esse tipo de exercício exige que a musculatura permaneça contraída por um longo período sem - ou com o mínimo possível de - oscilação. A prática das notas longas colabora para o aprimoramento da técnica de expiração livre e uniforme, ajuda na tolerância à pressão e no processo de prolongamento do som e controle da dinâmica. Referências importantes para esse tópico são os exercícios do método de Herbert L. Clarke que incorporou um pouco mais de dinamismo a esse tipo de prática e o trabalho do trompetista Carmine Caruso¹⁷ que desenvolveu uma abordagem voltada para a calistenia aplicada ao trompete. (HICKMAN, 2006, p. 198 – 199)

Seguindo na linha da isometria, outras opções são exercícios de flexão labial (*bends*) e notas pedais. A execução dos *bends* consiste em tocar uma nota e, mantendo digitação, baixar a afinação em meio tom ou mais. É importante que essas notas “abaixadas” soem semelhante às notas “regulares” e que, nesse processo, o instrumentista mantenha o tônus da musculatura orofacial, isto é, não relaxe a embocadura para realizar o *bend*. Essa alteração na altura da nota se dá, principalmente, pela manipulação da coluna de ar e é por esse motivo que torna mais eficiente a relação entre fluxo de ar e embocadura. (HICKMAN, 2006, p. 203 - 204)

Exercícios de flexão labial funcionam muito bem como uma ponte entre o registro grave e pedal do trompete. “Os pedais são as notas abaixo do registro normal do trompete ou corneta - abaixo do fá sustenido grave”¹⁸ (HICKMAN, 2006, p. 204) A funcionalidade das notas pedais como ferramenta de aprimoramento de força e resistência é questionável se não for

¹⁶ The benefits of isometric exercise (static contraction without movement, such as pushing against an immovable object) are usually less than those received from isotonic (moving contraction) exercise. However, since much of the muscle activity in the trumpet embouchure requires relatively small movements, isometric training is a valuable method of building strength.

¹⁷ Método: “Musical Calisthenics for Brass”

¹⁸ Pedal tones are the notes below the normal playing range of the trumpet or cornet—below low F-sharp.

adaptada ao tipo de embocadura e tem efeitos diferentes em instrumentistas que tocam com mandíbula fixa ou flutuante. Trompetistas que tocam com mandíbula fixa devem produzir notas pedais firmando os cantos da boca, relaxando o centro da embocadura e abaixando levemente a campana em movimentos descendentes; já para os que se utilizam de mandíbula flutuante, em contrapartida, as notas pedais são então produzidas de forma mais sólida, inclinando a campana ligeiramente para cima e franzindo o lábio inferior no movimento descendente. Nessa segunda situação, ao invés de relaxar a embocadura, como é natural para instrumentistas que tocam com mandíbula fixa, o trompetista deve contrair a área abaixo dos cantos da boca, lábio inferior e queixo.

“Depois de aprender a tocar notas pedais com um som alto e brilhante, toda a extensão do instrumento deve ser desenvolvida tocando escalas e arpejos das notas pedais para cima, garantindo que o enrugamento acentuado] usado nos pedais continue por todas as notas. Isso é desconfortável no começo porque as posições da mandíbula e da língua mudam a cada nota. No entanto, com a prática diária, os movimentos da embocadura se tornam suaves e fáceis pela extensão de três ou mais oitavas”¹⁹ (HICKMAN, 2006, p. 206)

Conclusões

Após analisar como abordagens pedagógicas de Farkas e Hickman se entrelaçam e reforçam, ultrapassando a questão temporal que os separa, foi possível observar que fica nítido o quanto Hickman se apoia mais em teorias científicas e flerta com conteúdo não só musicais, mas também de áreas da fisiologia humana. Entretanto, a literatura de Farkas, na condição de um dos pioneiros a escrever sobre o assunto, impressiona pela sensibilidade e capacidade de compreender o corpo através da percepção dos efeitos da prática.

Por se tratar de um tópico essencial, muitos autores dedicam parte de sua obra para tratar sobre a embocadura. Dois elementos sobressaem nas produções sobre o tema: 1) A manipulação da musculatura orofacial como ferramenta auxiliar ao processo de desenvolvimento de consciência corporal; 2) A prática de exercícios de isometria com objetivo de aumento de força e resistência da embocadura. Farkas tende ao primeiro elemento e Hickman ao segundo, contudo, existe um fator de convergência fundamental entre ambas as

¹⁹ “After learning to play pedal tones with a loud and brilliant tone, the full range of the instrument should be developed by playing scales and arpeggios from pedal tones upward, making sure that the extreme pucker used on pedal tones is continued through all notes. This is awkward at first because the lower jaw and tongue positions change with each note. However, with daily practice, embouchure movements become smooth and easy over a range of three or more octaves”

metodologias: a questão central não é o exercício em si, mas sim a abordagem realizada sobre ele.

Embora as abordagens de Hickman e Farkas sejam distintas, ambas enfatizam a importância de uma embocadura eficiente para a expressão musical e o domínio técnico no trompete. Cada trabalho oferece uma riqueza de conhecimentos e técnicas que os trompetistas podem explorar e adaptar de acordo com suas necessidades e características físicas. Estudantes e profissionais do trompete têm a oportunidade de se beneficiar da cultura e experiência desses renomados mestres, incorporando elementos em sua prática cotidiana. O estudo diligente e contínuo, pelos trompetistas, destes ensinamentos contribuirá para o aprimoramento da embocadura, expansão de habilidade técnica e consequente obtenção de som com qualidade no instrumento.

Referências

FARKAS, Philip. *The art of brass playing*. Chicago: Wind Music, 1962.

HICKMAN, David. *Trumpet pedagogy: a compendium of modern teaching techniques*. Hickman Music Editions, 2006.

JOHNSON, Keith. *Brass performance and pedagogy*. New Jersey: Pearson College Division, 2002.

SCHLUETER, Charles. *Indirection on becoming a better musician and trumpet player as a conceptual process*. Amherst: Cobray House, 2021