



A embocadura do trombone segundo Farkas, Johnson e Mello

Eliseu de Assis (UFG)
eliseutrombone@gmail.com

Marcos Botelho (UFG)
trombone@globo.com

Resumo: O presente artigo é o resultado parcial da pesquisa de conclusão de curso concluída em 2017. Foram revisados os conceitos e abordagens sobre a embocadura do instrumentista de metal, em especial o trombone. Para tal foram escolhidos três autores: Farkas (1989) Johnson (2001) e Mello (2007). Por fim, concluímos que os fundamentos são os mesmos somente variando as abordagens. Buscamos apontar os principais aspectos apontados pelos autores. Os autores foram escolhidos por seus trabalhos terem grande importância dentre os músicos de metais. Farkas foi um dos primeiros a escrever sobre o assunto de forma mais técnica, enquanto Johnson representa uma literatura mais recente. Por outro lado, Mello (2007) é um dos poucos trabalhos escritos do Brasil que localizamos.

Palavras-chaves: trombone, embocadura, técnica do trombone

Abstract: This communication is a partial fulfillment for the music education degree completed in 2017. A bibliographic review has been conducted focusing on the concepts and approaches regarding the brass instrumentalist, especially the trombonist. Based on main aspects pointed for their impact among brass musicians three authors have been chosen: Farkas (1989) Johnson (2001) and Mello (2007). Finally, we concluded that the fundamentals are equal, and the only variations identified were their approaches. Farkas was one of the first to write about the subject in a more descriptive way, while Johnson represents a more recent literature. On the other hand, Mello (2007) is one of the few written works of Brazil that we have located.

Keywords: trombone, embouchure, trombone technique

1. Introdução

A presente comunicação é o resultado parcial da pesquisa de conclusão de curso concluída em 2017. Pretendemos realizar uma revisão dos conceitos relacionados à embocadura: exercícios de preparação muscular e vibração labial. Como resultado parcial são revisados os conceitos de



embocadura de três autores: Farkas (1989), Johnson (2001) e Melo (2007). Os autores foram escolhidos por seus trabalhos terem grande importância dentre os músicos de metais. Farkas (1989) foi um dos primeiros a escrever sobre o assunto de forma mais técnica, enquanto Johnson (2001) representa uma literatura mais recente. Por outro lado, Melo (2007) é um dos poucos trabalhos publicados nesse assunto no Brasil.

Em primeiro lugar, podemos destacar que o papel da embocadura é produzir a vibração, sem a qual a coluna de ar não resultaria em som, por isso sua importância. A embocadura é, indubitavelmente, um dos assuntos mais discutidos em relação aos instrumentistas de metais.

2. A embocadura segundo Philip Farkas (1989)

O livro *The art of playing brass* de Philip Farkas é um dos trabalhos que servem como referência quando o assunto é a embocadura. Farkas (1989) foi um dos primeiros a escrever, de forma mais sistemática, sobre este tema tão discutido entre os músicos de metais. Entendemos que, talvez, a embocadura seja um dos temas mais difíceis na prática pedagógica de um instrumentista de metais. Seu trabalho serve de base para prática pedagógica de muitos instrumentistas.

Segundo o autor a palavra embocadura deriva da palavra francesa *bouche*, que significa boca. Assim, define uma boa embocadura:

A good definition of the brass player's embouchure might be: The mouth, lip, chin and cheek muscles, tensed and shaped in a precise and cooperative manner, and then blown through for the purpose of setting the air-column into vibration when these lips are placed upon the mouthpiece of a brass instrument. (FARKAS, 1989 p. 5)

Em seu trabalho, o autor defende um modelo ideal de embocadura, que deve ser seguido por todos os instrumentistas de metais. Para corroborar com sua ideologia, apresenta uma série de fotos com seus então colegas de orquestra. Desta forma, tenta demonstrar como estes músicos, de grande prestígio, se utilizam deste modelo defendido por ele.

Explica o que entende como uma boa embocadura:



First, they will have to vary their tension and conformation sufficiently to obtain a range of three or four octaves, approximately 36 to 48 different notes. Not only must these notes be well-in-tune, but they must also have good tone quality. Along with these basic requirements the embouchure is expected to have the flexibility to jump from one range of the instrument to the other lightly and quickly. But this is not all! The embouchure is required, in conjunction with the breath, to do all these things at various dynamic levels ranging from an extremely soft pianissimo to a loud fortissimo. (FARKAS, 1989 p. 5)

Deste modo, embora apresentado como algo simples inicialmente pelo autor, mostra-se complexa, pois o conjunto de habilidades técnicas necessárias para um grande instrumentista é muito complexo, levando horas e horas de estudo para se conseguir esse objetivo. Ibid (1989) acrescenta que uma embocadura eficiente tem de ser capaz de proporcionar resistência, suportar tocar longas horas de estudo ou de recital. Complementa:

Consider that these relatively small muscles must accomplish all this with the strength and endurance to continue for several hours a day and you begin to gain new respect for what appeared at first to be a simple arrangement of muscles. Although the complete embouchure is complex, it is only a composite of many individually simple muscular functions, and when these are understood and applied, perhaps very gradually, one at a time, they can be assembled successfully into an excellent embouchure. (Ibid, 1989 p. 5)

O autor afirma que é necessário para o músico de instrumento de metal pensar nos lábios como fonte de vibração, assim como o arco é para os instrumentistas de cordas. Deve-se pensar nessa vibração que será ampliada no instrumento.

Podemos também destacar a importância do ar. Segundo o autor, se não controlamos o fluxo de ar adequadamente, teremos uma grande tendência em ter uma deficiência na embocadura, como aponta:

The vibration of the lips, of course, results from the breath being blown between them while they are being held in a state of tension. While it is the varying degrees of this tension which, to a large extent, determines the pitch of the note, it is the function of the air-stream to vary the amount of volume from loud to soft. . (FARKAS, 1989 p. 5)

Ibid (1989) aponta alguns equipamentos que são, segundo ele, imprescindíveis para uma boa formação da embocadura: um espelho e um visualizador. Assim o autor nos mostra que o aluno deve praticar sempre de frente ao espelho, de forma a verificar se há algo inadequado com a embocadura. Já o visualizador seria ainda mais específico, observando de forma fidedigna a vibração labial, tendo o cuidado de não tocar com a embocadura deslocada. Assim, afirma o autor:



Before starting your embouchure study, you should procure two pieces of pieces of essential equipment: a small mirror which can be placed on a music stand, held in one hand, or clamped in the instrument's lyre, which is then adjusted by bending gently until the embouchure is reflected as in, and a reasonable replica of a mouthpiece rim, perhaps on a little handle, and similar in feel to your own mouthpiece, as in. Several types are available for purchase. Such a rim is an absolute necessity to a brass player – student and teacher alike. Often a search through a hardware store will provide you with an object which can serve as a suitable ring for your purpose. (FARKAS, 1989 p. 6)

3. A embocadura segundo Johnson (2001)

Segundo Keith Johnson, professor da escola de música da universidade do Norte do Texas, a boca é parte mais importante dos instrumentistas de metais, e onde acontece o contato direto entre o instrumento, que é o corpo, e o amplificador (trombone). No caso, o bocal seria o microfone ligando os mesmos.

Desta forma, Johnson (2001) compara a embocadura à palheta dos instrumentos de madeira e com os cantores, que usam membrana vibratória para produzir um som. Ainda explica:

The embouchure is to the brass player as the reed is to the wind player, with two differences being that the vibrating membrane is formed from the brass player's own tissue and that the tissue is somewhat malleable, whereas the reed is a rather fixed resistance. Perhaps an even better analogy might be drawn between singers and brass players, since both use vibrating membranes formed the player's body. (JOHNSON, 2001 p.31)

O autor afirma que embocadura depende de uma boa coluna de ar, dando apoio e produzindo as vibrações nos lábios. A coluna de ar consistente é de fundamental importância para uma boa qualidade de som. Por tanto, embocadura “responde” ao fluxo de ar. O autor complementa:



In any event, the embouchure is that portion of the playing apparatus that serves to turn unresonate air into a vibrating air column. How well the embouchure performs this function will have a major effect on the quality of the musical product. The embouchure is primarily an instrument of response. It responds chiefly to the air stream that activates it. It also responds to the pressure put upon it by the mouthpiece. (Ibid, 2001 p. 31)

Em relação à abertura dos lábios ao tocar, um erro muito comum é que muitos, ao tocar, já pensam direto na abertura da boca. Esta abertura deve ser algo que deve ser natural, e não automatizado, a única coisa que nós devemos pensar é no som desejado, isso deve ser nosso alvo. Deve-se pensar no som cheio e grande, na articulação precisa e sem falhas, devemos pensar, sobretudo, no resultado final. Buscar-se soar como conjunto perfeito entre um músico de metal, uma sonoridade e boa interpretação. Assim o autor afirma que em relação à uma boa embocadura:

In terms of initiative, the main function of the embouchure is to focus the sound at a certain pitch level. The size of the embouchure's aperture is crucial in this regard, and this function is best developed and controlled by concentrating on the desired pitch/timbre rather than by directing thought toward the aperture itself. Certainly no singer would try to achieve a particular pitch or tone color by attempting to think directly of conscious control of the vocal cords. Likewise the aperture of the embouchure results from thinking the pitch. (Ibid, 2001 p. 31)

Apresenta algumas diretrizes que são em grande parte de comum acordo com outros relevantes autores, como o Farkas (1989). O mesmo autor enumera sete características que norteiam o aluno numa melhor visão de uma embocadura bem colocada.

A primeira é: "Reasonably firm corners" (JOHNSON, 2001 p. 32). Ou seja, os cantos da boca sempre devem estar firmes, deixando a vibração dos lábios para o centro da boca. Os cantos da boca bem firmes, funcionando como suportes para a pressão que o bocal exerce sobre os lábios. Os cantos devem ser firmes, sem vazamento de ar, direcionando toda a pressão para o centro da embocadura.

A segunda característica apontada é: "A gentle closing of the lips, much as if humming the sound "M" (Ibid 2001, p. 32)". É importantíssimo que os lábios estejam apenas levemente juntos, sem que possam estar enrugados demasiadamente, nem que os mesmos estejam contraídos demais.



Deste forma, como se pronunciasse a letra “M”, desta forma os lábios estarão sempre relaxados, fazendo com que a vibração seja também relaxada e toda a tensão direcionada para o ponto correto.

A terceira, que o autor nos aponta é: “A relaxed and responsive center that can vibrate resonantly (JOHNSON 2001, p. 32). Nesse tópico, o autor quer dizer que o centro dos lábios devem sempre estar relaxados, porém, firmes, deixando a vibração labial mais relaxada e natural, possibilitando que som possa ressoar de forma agradável e relaxada.

A quarta característica é: “A firm chin, pointed downward in a U or V shape from the corners (Ibid, 2001, p. 32)”. Segundo o autor os músicos consagrados de metais sempre tem o queixo/maxilar em formato de “V” ou “U”, e sempre firmes apontados para baixo, como pivô, dando suporte tanto para os registros agudos tanto para os graves.

A quinta é: “Reasonably centered mouthpiece placement from side to side and top to bottom and still allowing for well-defined tendencies for the characteristic sounds associated with each particular instrument (Ibid, 2001 p. 32)”. Aponta que o bocal deve ficar ao centro da boca, nem muito para cima, nem muito para baixo, deve estar totalmente centralizado. Todavia, segundo esta teoria, podemos ter uma “embocadura perfeita” livre de problemas físicos.

Já a sexta característica que contribui para a formação de uma boa embocadura: “What Mr. Farkas calls the “brass player’s face,” which is really the proper degree of antagonistic muscular behavior between opposing sets of muscles (Ibid 2001, p. 32)”. Aqui se reportando a tudo que já foi relatado anteriormente sobre Farkas e seu posicionamento ideal do bocal.

E, por fim, a sétima: “An overall sense of gentle firmness necessary to center the pitch and tone quality, to play both very softly and at vigorous volumes and still adapt quickly to varying registers (Ibid, 2001, p. 32)”. Essa característica considera-se essencial para os trombonistas, que é a capacidade de tocar tanto os registros graves quanto nos agudos. Com certeza, não apenas tocá-los, como também poder ter domínio nas diferentes dinâmicas e cuidado para manter o timbre do instrumento em diferentes registros. Além disso, é importante treinar a habilidade de mudar de registro sem que haja mudança brusca da embocadura. Com isso, é possível se produzir uma boa



embocadura, proporcionando um controle dos registros, controle das dinâmicas e um controle do ar e do som.

Ao instruir um músico que esteja começando a tocar, Johnson (2001) recomenda todas essas características, a saber: um fechamento dos lábios suavemente, como se pronunciar a letra “M”; os cantos da boca firmes e também tocar uma nota media no bocal, com uma dinâmica moderada antes de tocar no instrumento. Assim ele diz sobre:

When instructing a beginning player, I recommend the player hum the sound of the letter “M,” making the corners slightly firmer and then practicing a single, simple note in the middle register at a moderate volume on the mouthpiece extensively before attempting to play on the instrument. (JOHNSON, 2001 p. 33)

Antes até de começar a tocar, os alunos devem ser orientados pelo professor, a, primeiro, pensar no fluxo de ar, que deve ser contínuo, tomando todo cuidado para não haver quebra na hora de tocar. O controle inadequado do fluxo de ar também pode desencadear problemas para a embocadura. É válido ressaltar que antes de tudo a respiração/ar é parte mais importante para os músicos de metais. Johnson (2001) ainda acrescenta que não podemos perder tempo estudando uma “embocadura perfeita”, ou melhor, perder tempo para melhorar a embocadura. Devemos, no entanto, nos preocupar com o ar, pois, é com ele que devemos gastar mais tempo, pois quando se respira adequadamente a possibilidade de se tocar bem, é mais provável. É evidente que a maioria dos músicos mais experientes e de alto nível de performance têm uma boa respiração ao tocar. Podemos constatar isso assistindo a vídeos desses artistas, onde se nota o quanto eles valorizam o processo de controle do fluxo de ar. Desta forma, comenta o autor:

It must be stressed, however, that students should be carefully instructed in how to take in and blow out a full, free flowing breath before attempting even the first sound on the mouthpiece. Nothing else can so quickly lead to embouchure problems as poor use of the air. Since the embouchure primarily responds to the air, it cannot, by definition, function better than the air that activates it. In my teaching experience, most so-called embouchure problems are really brought on by misuse of the air. For all its seeming complexity, the embouchure is a rather simple entity that, much like a singer’s vocal cords, tends to be not so much changing the energy (i.e., the breath) that activates it. Time spent on improving the air will usually do more to improve the workings of the embouchure than the same amount of time spent directly on the embouchure. (JOHNSON, 2001 p. 33)



JOHNSON (2001), fala sobre os seus trabalhos e suas observações sobre a embocadura. O mesmo comenta que muitos músicos acabam culpando a embocadura pela maioria das coisas que não conseguem desenvolver no instrumento, a saber: um ataque da nota que não deu certo, aquela uma nota aguda não alcançada, entre outros. Ele diz que muitos problemas como esses não são causados por causa da embocadura, e sim, por não ter a nota memorizada antes de toca-la, ou ainda pensa em outra nota antes de tocar, aumentando, assim, as chances de erro. O autor nos alerta também que é necessário que pratiquemos pelo menos um pouco de canto, para que possamos, ao tocar, ter a referência da nota ao tocá-la. E ainda diz mais em:

In working on embouchure development there are four general areas of concern. First there is pitch accuracy. The frequency at which the embouchure vibrates determines the pitch produced. Yet it is all too easy to blame the embouchure for missed notes. The embouchure, primarily an instrument of response, reacts to produce the pitch we hear, and the note produced is far more a product of our hearing than we often suspect. The primary responsibility lies with our hearing, and the embouchure simply works off the information it is supplied. The solution has far more to do with ear training than embouchure change, and the best approach is almost always through singing. Only then can we be certain the player is focused on the right product. (JOHNSON, 2001 p. 33)

A segunda área de preocupação de autor e sobre a resistência. É muito difícil, segundo o autor, achar um músico que não queira melhorar sua resistência. Sendo assim, acrescenta JOHNSON (2001):

A second area of concern that often focuses on the embouchure is that of endurance. Virtually every player I have ever met would like increased stamina. Developing a longer lasting embouchure is not, unfortunately, a matter of some special technique or approach. It is simply a matter of developing good fundamental skills. Increased endurance is not so much a goal as a by-product of efficient work. (JOHNSON, 2000 p. 34)

Outra preocupação desse autor em relação à embocadura é sobre os agudos. Muitos músicos de metais procuram maneiras inusitadas para poder tocar as notas agudas, sem dar importância ao grau de desenvolvimento. O ponto alvo deve ser sempre o som e depois expandindo, pouco a pouco, tomando cuidado para que não haja mudança no som nos registros agudos e sem truques, apenas trabalho e estudo. Mais explicitamente diz o autor:



The third area of development frequently associated with the embouchure is the upper register. Actually, extending one's upper register is quite simple: not necessarily easy, mind you, but simple. It is really a matter of learning to play a good sound in the middle register and then gradually repeat, gradually extending it. Attention should be directed at maintaining and extending a good sound. Quick fixes, gimmicks, and short cuts to range development can lead to serious embouchure problems and should be eschewed. Healthful muscular development and coordination take time, patience as well as persistence is required. (JOHNSON, 2001 p. 34)

Sobre a flexibilidade, comenta que a embocadura deve estar firme em seu lugar, e também deve em adequar-se às mudança rapidamente de registro, assim com na flexibilidade. Deve, neste caso, um criar diálogo com fluxo de ar e com a embocadura. Uma embocadura que esteja num lugar de rigidez, dificilmente resultara em uma boa flexibilidade.

The fourth area of concern that greatly relates to embouchure is flexibility. While the embouchure must be firm enough to focus a particular pitch, it also must be adaptable enough to react quickly and accurately to pitch and volume changes. The solution here is the gentle firmness referred to earlier, combined with a sense of responsiveness in both the air stream and the embouchure. An embouchure that is locked in a position of rigidity will have neither the responsiveness to assist in producing a warm sound nor the ability to change pitch and volume with facility. (JOHNSON, 2001 p. 34)

Uma boa embocadura responde a tudo que os instrumentistas de metais querem, seja na flexibilidade, seja no registro agudo, seja na articulação. Um funcionamento adequado da embocadura permite uma pronta resposta da coluna de ar. Portanto, diz o autor:

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 en all registers. (JOHNSON, 2001 p. 34)

4. A embocadura segundo Mello (2007)

No Brasil, há pouquíssimos trabalhos sobre a embocadura. Optamos por apresentar o trabalho do professor Carlos Eduardo Mello (2007). Nele, o autor busca fazer uma apostilha com os principais tópicos, segundo ele, para a formação de um bom trombonista. Deste modo, aborda também o tema da embocadura, afirma que:



Problemas de embocadura geralmente afetam todos os aspectos da técnica, desde a sonoridade e afinação até a articulação e resistência ao tocar. Muitas das dificuldades técnicas sentidas por trombonistas em formação, ou mesmo músicos mais experientes, resultam do fato de não terem uma embocadura realmente eficiente. (MELLO, Carlos 2007 p. 3)

Primeiramente afirma que a embocadura deve estar numa posição padrão nem muito alta nem a muito a baixa em relação aos lábios, o bocal deve encaixar na posição central. Afirma que somente um posicionamento adequado da embocadura é capaz de suprir todas essas necessidades de tocar tanto no registro agudo como no grave, potencializando e canalizando a força da embocadura para um ponto específico.

Completa que uma boa embocadura deve ajudar o músico na hora de tocar, na hora de se expressar como um interprete, permitindo a ele fazer variações de dinâmicas e uma extensão adequada tanto para grave quanto para o agudo, sempre com uma sonoridade apropriada.

Uma embocadura bem formada funciona quando se toca notas agudas ou graves, quando se toca forte ou piano, quando se toca rápido ou devagar. Outra medida de que sua embocadura está provavelmente evoluindo na direção é quando você sente diminuição do grau de dificuldade entre esses extremos. É muito comum ouvirmos falar que estudar os graves melhora os agudos (ou vice-versa). A verdade é que nenhuma dessas coisas é a causa da outra. As duas são consequência de uma embocadura eficiente. Ou seja, se você tem que mudar radicalmente a forma de soprar ou vibrar os lábios para as diferentes tessituras ou dinâmicas, este é um sinal de que, provavelmente, está usando uma embocadura ineficiente. (MELLO, Carlos 2007 p. 4)

Ainda, segundo o autor, quando se tem uma boa embocadura, ela suporta horas de estudo, suporta uma peça até o fim. Ficando, assim, fácil de tocar, eficiente e no lugar certo, ou seja, colocando-a em posições extremas, seja muito acima ou muito abaixo dos lábios, deve estar centralizada nos lábios.

Para a embocadura funcionar, os lábios precisam estar juntos. O que nós precisamos entender, enquanto instrumentista, que nossos lábios sempre devem estar juntos, em todos os registros (grave ou agudo). Desta forma, pode-se garantir que com o mínimo de esforço os lábios já vibrem para se produzir um som, que podemos chamar de um “som ideal” (MELLO, 2007).



Além dos lábios estarem juntos, eles sempre tem de estar vibrando. Apesar de parecer óbvio a recomendação de se manter os lábios vibrando durante todo o tempo, muitos problemas rotineiros se dão em função de que, em alguns registros, os lábios deixam de vibrar, ou até mesmo mudam a vibração.

Somente quando os lábios vibram é que eles produzem som. Não basta que o ar passe entre eles, é preciso que vibrem. Por isso mesmo é importante que estejam juntos: para iniciar a vibração com lábios bem separados é preciso aplicar muita energia, ou seja, muito ar. É por esse motivo que alguns trombonistas só conseguem produzir som com ataques de língua explosivos. (MELLO, 2007 p. 4 e 5)

O autor ainda afirma que a embocadura deve funcionar de forma independente do bocal. Muitos problemas são ocasionados pela falta de controle da vibração. Pode haver diferenças, por exemplo, quando se treina apenas com o bocal ou com o instrumento completo. É necessário um padrão uniforme, independentemente, se o músico está utilizando apenas o bocal ou todo o instrumento.

É necessário que o aluno fique atento à sua embocadura, em como seu corpo está funcionando, assim você poderá tirar mais proveito no processo de treinamento e performance.

Conclui:

A prática deve ser como uma exploração para descobrir a melhor embocadura possível. Tudo deve ser feito sem pressa e em um ambiente silencioso e com boa acústica, para que se possa ouvir bem e sentir o que funciona e o que não funciona. Pense sempre em aproximar os lábios um do outro com delicadeza e então comece a soprar através deles para produzir cada nota sugerida. (MELLO, Carlos 2007 p. 5)

5. Conclusão

Após esta breve revisão, com somente três autores, podemos dizer que realmente o tema apresenta fundamental importância para o instrumentista de metais. Podemos notar algumas variações sobre a abordagem do tema. Os três autores parecem ter a mesma preocupação: a construção de uma embocadura eficaz.

Podemos notar que os fundamentos são muito parecidos, entretanto a forma de abordagem do tema que mostrou-se diferente. Farkas (1989) tem uma visão fisiológica e idealizada. Propõe que



existe uma padronização e que o aluno deva se adequar a este modelo. Johnson (2001) apresenta uma visão menos rígida propondo um certo automatismo, e usa-se inclusive de citações de Farkas, entretanto vai um pouco mais além, acrescentando que há algumas diferenças estruturais entre os músicos. Por outro lado, Mello (2007) apresenta uma visão totalmente baseada em sua própria experiência.

6. Referencias Bibliográficas

FARKAS, Philip. *The art of playing Brass*. 1ª edição. EUA: Wind Music, Inc, 1989.

JOHNSON, KEITH. *Brass performance and pedagogy*. New Jersey: Pearson Education, Inc. 2001

MELLO, Carlos Eduardo. *Masterclass: fundamentos*. Edição do autor, Brasília: UNB, 2007