

TROMPETES ALTERNATIVOS: usos e recursos dos trompetes em ré e em mi bemol na performance dos repertórios solo e camerístico

Thadeu J. Silva Filho
Heinz Karl Schwebel

“One day, every trumpet player will have a large bell, 4 valve D trumpet”
William Vacchiano
New York Philharmonic
1º trompete (1942-1973)

1. Trompetes: alcances e limites da construção

A história da música aponta o trompete como um dos instrumentos que mais sofreram modificações visuais e funcionais ao longo do seu desenvolvimento. Como observou TARR (2008, p.7), *“nenhum instrumento musical mudou tanto no curso do tempo quanto o trompete”*¹ – constatação acompanhada por KOEHLER (2014, p.1):

*“Poucos instrumentos passaram pela vasta evolução pela que passou o trompete. O violino permaneceu essencialmente o mesmo desde o século dezessete, assim como o piano desde meados do século dezenove. Mesmo a flauta e o clarineta tem tido uma existência relativamente estável nos últimos duzentos anos.”*²

As diversas alterações do trompete dificultam conceituá-lo de forma unívoca; as tentativas mais comuns são as que o definem a partir da construção e/ou pelas possibilidades musicais de cada modelo, como é o caso do instrumento do período barroco:

“Independentemente de sua forma, o trompete Barroco ou Natural era, usualmente, um tubo de metal entre sete e oito pés de comprimento, em duas seções distintas. A primeira seção era cilíndrica, o comprimento predominante do calibre; a segunda era cônica e terminava em uma das duas formas, um cone truncado, ou uma campana em forma de sino, descrevendo uma curva de proporções matemáticas exatas. Depois do século dezesseis, a última foi a forma mais adotada e é conhecida como uma campana exponencial, seguindo o contorno de uma curva exponencial. As duas

¹ *“no musical instrument has changed so much in the course of time as the trumpet”*

² *“Few instruments have endured the lengthy evolution of the trumpet. The violin has remained essentially the same since the seventeenth century, as has the piano since the middle of the nineteenth. Even the flute and the clarinet have enjoyed a relatively stable existence for the past two hundred years.”*

seções são contíguas, sendo a seção cilíndrica normalmente 5 vezes maior em comprimento que a seção cônica-exponencial”.³ (SMITHERS, 1973: p.22).

Essa definição foi aprimorada ao contemplar “produção do som pela vibração dos lábios” e “presença de um bocal”:

“Um instrumento de sopro que se faz soar pelas vibrações dos lábios do tocador: além de seu bocal, mais ou menos bem desenvolvido, ele consiste em um tubo cilíndrico ou cônico de calibre relativamente estreito, não enrolado e que termina numa campana.”⁴ (TARR, 2008, p.8).

Ambas, entretanto, foram obsoletadas pelo trompete do Classicismo, quando o instrumento passou a apresentar variações de desenhos e proporções sobre o até então tubo reto dobrado em dois:

*“Por volta de 1800 o trompete, cornet (postohorn) e o Flugelhorn – todos eles instrumentos que nós conhecemos hoje com válvulas - existiram como instrumentos naturais, produzindo apenas as notas da série harmônica. Já então, eles possuíam a forma e as proporções entre tubos cônicos e cilíndricos que eles tem hoje.”*⁵ (TARR, 1993, p.214).

Nessa fase, “o trompete era um instrumento de oito pés, o dó agudo (c”) sendo o décimo sexto harmônico da série harmônica”⁶ (TARR, 1993, p.214), teve estabelecidas versões específicas para situações militares (afinado unicamente em mi bemol) ou para orquestras (nas mais variadas tonalidades) e se apresentou com largura maior que a do trompete do Barroco, tendo também aumentados a proporção

³ Irrespective of its shape, the Baroque or natural trumpet was usually a metal tube between seven and eight feet in length, in two distinct sections. The first section was cylindrical, the predominant length of the bore; the second was conical and terminated in one of two forms, a truncated cone or a bell-shaped flare describing a curve of exact mathematical proportions. After the sixteenth century the later was the normal form and is known as an exponential bell, following the contour of an exponential curve. The two sections are continuous, the cylindrical bore being normally five times the length of the conical-exponential section.

⁴ *“a wind instrument which is made to sound by the vibrations of the players’ lips: besides its more or less well-developed mouthpiece, it consists of a relatively narrow-bore conical or cylindrical tube which is not coiled, ending in a flared bell”*

⁵ *“Around 1800 the trumpet, cornet (posthorn), and fluegelhorn — all of them instruments which we know of today with valves — existed as natural instruments, producing only the notes of the harmonic series. Already then they possessed the shape and proportions of conical to cylindrical tubing which they have today”*

⁶ *the trumpet was then an eight-foot instrument, high C (c”) being the sixteenth partial of the harmonic series”*

cônico-cilíndrica do tubo e o tamanho da campana, tornando-o um instrumento de afinação mais precisa e de som mais brando que o seu antecessor.

Mesmo com diferentes formatos, os trompetes apresentavam a mesma limitação: produziam somente os sons dos harmônicos naturais das escalas, resultantes diretos do comprimento do tubo: quanto mais curto, mais aguda a tonalidade do instrumento; alongando-o, a tonalidade abaixava. E eram construídos de maneira tal que a mudança de tonalidade ocorria mediante a troca de uma de suas voltas, obrigando os trompetistas a carregarem, além do instrumento, várias curvas metálicas que modificavam a extensão do tubo, afinando-o em uma determinada tonalidade de acordo com o tamanho da peça. Assim, independentemente do tom em que eram construídos, as notas mantinham sempre a mesma série harmônica: 8^a, 5^a, Tônica, 3^aM, 3^am, 2^aM, 2^am, etc., conforme a **Figura 1**:



Figura 1: Quadro dos harmônicos do trompete natural

Devido a essa limitação da construção, ao incluir o trompete na instrumentação de uma obra os compositores contavam com duas alternativas: ou determinavam o trompete a ser usado partindo da tonalidade da obra ou, mais frequentemente, o contrário, isto é, escreviam a peça na tonalidade do instrumento. No primeiro caso, as partituras indicavam “Trompete em Dó” para obras ou trechos musicais em Dó Maior; “Trompete em Ré” para trechos ou obras em Ré Maior, e assim sucessivamente. No segundo, o compositor elegia a tonalidade geral da obra tomando como base o instrumento disponível. Caso exemplar é *The Messiah* (Handel), em que todos os movimentos em que o trompete aparece são escritos em Ré Maior, pois em Ré eram construídos na Inglaterra de então. Estas foram as regras enquanto os trompetes foram instrumentos naturais.

A realidade começou a ser modificada em bases sistemáticas nos últimos anos do séc. XVIII, tendo no século seguinte a convivência da maior variedade de modelos do instrumento até então: “o período entre 1800 e 1850 foi fascinante para os historiadores dos instrumentos de metal, pois a partir daí, os instrumentos de metal foram construídos em mais formas e tamanhos diferentes que antes ou desde então”⁷ (TARR, 1993, p.214). E tal variedade era vista tanto no desenho, como, principalmente, na funcionalidade – claramente determinada pela busca da cromatização do trompete, ao aplicar procedimentos ou mecanismos de ampliação da série harmônica, isto é, que capacitassem o trompete a produzir notas além da série harmônica. Num curto intervalo de tempo, as alterações foram significativas, tendo a

⁷ “the period from 1800 to 1850 is a fascinating one for brass historians, for brass instruments were then built in more shapes and sizes than before or since”

busca pela sua cromatização se concretizado em quatro frentes: curvas, varas e chaves e furos, cujos representantes mais proeminentes foram o *stopped-trumpet*, o *slide-trumpet* e o *keyed-trumpet*, respectivamente.

O primeiro era um procedimento no qual o trompetista posicionava dois ou três dedos da mão direita na frente da campana, e, a depender do quanto a abertura era obstruída, as notas da série harmônica poderiam ser abaixadas em meio tom ou, algumas delas, em até um tom. O procedimento exigiu alterações na arquitetura do trompete, de modo que a extensão do tubo fosse preservada, mas diminuída a distância entre o bocal e a campana a fim de que esta pudesse ser facilmente acessada por uma das mãos. Tal instrumento foi chamado de *hand-stopped* ou *stopped-trumpet*. Dos vários modelos desenvolvidos sob este procedimento, os mais famosos foram o *Trompette Demilune* (meia-lua) – “trompetes em Fá, simples e ordinários, mas com uma completa e estruturada curva, de forma que a campana estivesse ao alcance da mão livre e pudesse ser “stopped” com os dedos enquanto tocava”⁸ (BATE, 1966, p.109) – e o *Inventionstrumpete*, um trompete curto não por ser torcido, mas por ser construído com três curvas de afinação em forma de “U” ao longo do corpo que, da mesma forma que o *Demilune*, diminuía a distância entre o bocal e a campana, possibilitando tampá-la com a mão durante a execução – “eles tinham tubos extras em Lá até Fá nos quais todos os semi tons podiam ser obtidos com as mãos, como nas trompas”.⁹ (BAINES, 1993, p.186).

O segundo invento na busca pela cromatização foi o *English Slide-Trumpet* – instrumento de aproximadamente 1,80m de comprimento, com uma das voltas construídas como um mecanismo de vara deslizante responsável por aumentar o tamanho do tubo. A movimentação desta volta abaixava em meio tom as notas da série harmônica. Dispunha ainda da possibilidade de encaixar outra curvas (como as encontradas no trompete natural), que alteravam a tonalidade do instrumento.

“O trompete de vara era construído em Fá. Tubos extras baixavam a afinação para Dó ou Si bemol. A vara era usada principalmente para os meio tons e tons inteiros e, apesar de o trompete de vara não ser muito ágil, ele era valorizado pelo seu som nobre e inalterado. Ele era um instrumento mais orquestral do que solístico.¹⁰ (TARR, 2008, p.99).

Suas características estruturais e acionamento do seu mecanismo afetavam apenas minimamente o som – fato que o posicionou como único a manter inalterada a

⁸ “*simply ordinary folded F trumpets but with the whole structured curved ‘on the flat’, so that the bell came within reach of free hand and could be ‘sttoped’ with the fingers while playing*”

⁹ “*they had slide crooks from A to F on which all semitones can be made with the hand as on a horn*”

¹⁰ “*The slide trumpet was built in F. Crooks brought the pitch down to C or B-flat. The slide was used mostly for half and whole steps, and although the slide trumpet was not very agile, it was valued because of its noble, unadulterated sound. It was an orchestral rather than a solo instrument*”

sonoridade e o que mais se aproximava do trompete natural, já conhecido pelo público e aguardado pelos ouvintes nas performances.

O terceiro foi o mais exitoso na consecução do cromatismo: o trompete de chaves. O *Klappentrompete* (seu nome em alemão) ou *keyed trumpet* (em inglês) era um instrumento pequeno, equipado com chaves que cobriam e descobriam furos feitos na sua estrutura, e que teve em Anton Weindinger seu instrumentista de maior proeminência e reconhecimento:

“O trompete de chaves geralmente tem 40 centímetros (15 1/4 polegadas), tem duas voltas duplas, e é segurado no plano horizontal. As chaves acionadas pelos dedos estão em um lado do instrumento de modo a permitir que elas sejam operadas por uma mão, enquanto a outra segura o instrumento. Os trompetes de chave alemães e austríacos são tocados com a mão esquerda (embora alguns poucos sejam tocados com a direita) e os italianos com a mão direita. As chaves cobrem furos, e quando acionadas levantam a afinação. Apenas uma chave é acionada por vez. A chave mais próxima à campana aumenta a afinação em meio tom, a próxima em um tom, a seguinte em um tom e meio, etc. Havia quatro a seis chaves, mas o número mais usual é cinco.¹¹ (DAHLQVIST, 1975, p.3).

Foi o *Klappentrompete* que tornou possível tocar todas as notas diatônicas e cromáticas da escala com algum grau de precisão e certa agilidade – ainda que insatisfatório no quesito “som”, dado que as chaves abriam furos posicionados no corpo do instrumento, e os sons das notas de furos abertos era de qualidade muito inferior às com o instrumento fechado. Mesmo diante da perda da qualidade sonora, a possibilidade de tocar todas as notas da escala proporcionada pelo *Klappentrompete* colocou o trompete num outro patamar musical, adquirindo a capacidade de executar melodias com quaisquer notas, de especial modo nas regiões médias e graves da tessitura. Como observou ANZENBERGER, “o trompete de chaves tinha a vantagem que toda melodia simples podia ser tocada com a ajuda das chaves mesmo se ela contivesse tons cromáticos”¹² (1994, p.4). Dos experimentos de cromatização antes das válvulas, o trompete de chaves foi o mais fecundo, tendo possibilitado a composição dos primeiros dois concertos solistas para o instrumento, com todas as notas da escala (o *Concerto Per Il Clarino*, em Mi Bemol Maior, de Franz Joseph Haydn (1800) e o *Concerto a Tromba Principale*, em Mi Maior, de Johann Nepomuk Hummel

¹¹ “The keyed trumpet is generally about 40 centimeters (15 1/4 inches), has two double bends, and is held in a horizontal plane. The ends of the keys served by the fingers are brought together on one side of the instrument, so that can be operated by one hand while the other hand holds the instrument. German and Austrian keyed trumpets are played with left hand (although a very few were right-handed) and Italian ones with the right hand. The keys cover tone-holes, and when opened they raise the pitch. Only one key is opened at a time. The key nearest the bell raises the pitch by half tone, the next by a hole tone, the next by a tone and a half, etc. There were four to six keys, but the most usual number is five”.

¹² “the keyed trumpet has the advantage that every simple melody can be played with the help of the keys even if it contains chromatic tones”

(1804)), perfazendo mesmo “um enigma que esses concertos não tenham sido mais influentes em seu próprio tempo, e só tenham se tornado mais populares um século e meio mais tarde.”¹³ (WALLACE & McGRATTAN, 2011, p.177).

Mesmo assim, o *Klappentrompete* teve vida curta. Deixou o cenário musical na década de 1840, depois de resistir por 20 anos ao aparecimento do trompete de válvulas. Encontrou breve refúgio na Itália em óperas de Rossini e Meyerbeer e numa obra de Michele Puccini, pai de Giacomo:

*“Outra conhecida composição italiana para trompetes antigos (stopped, de Chaves, com válvulas)[...]7. Michele Puccini (1813-1864) um Concertone per 4 strumenti in F (flauta, clarineta, trompete de chaves e trompa, com grande orquestra) existe em manuscrito, em Lucca (não examinado).”*¹⁴ (TARR, 1994, p.138).

2. Válvulas, sistemas de válvulas e a uniformização do trompete

A válvula foi o invento que mais transformou o trompete. Cumpriu o requisito que faltava para torná-lo um instrumento melódico capaz de produzir todas as notas cromáticas com agilidade, precisão e com som homogêneo em toda a extensão. Não conheceu concorrente; na verdade, nenhuma criação se iguala em dimensão e repercussão no campo musical: “é difícil imaginar que qualquer produto da revolução industrial tenha tido um impacto maior na cultura musical que a invenção da válvula”¹⁵ (KOEHLER, 2014, p.47). Seu estabelecimento provocou alterações substantivas na construção, nas aplicações e nas funções do trompete na música, além do aumento do volume, da densidade e da complexificação da música sinfônica – cujas mudanças atingiram a tensão das cordas e do arco dos instrumentos da família das cordas para evitar o desequilíbrio orquestral. (cf. MONTAGU, 1979 e 1981).

Válvulas são mecanismos que, quando acionados, desviam rapidamente o ar para tubos que modificam o comprimento total do trompete, redundando em alteração de notas. Nessa medida, vale-se do mesmo princípio acústico observado no trompete natural – ou seja, correlação direta entre comprimento do tubo e tonalidade dos harmônicos – mas, diferentemente, muito mais sofisticado por viabilizar a produção de qualquer nota da escala, em vez de somente mudar a tonalidade geral do instrumento. Sob todos os pontos de vista, incluindo-se agilidade, o acionamento é incomparavelmente mais eficiente que a substituição de peças.

¹³ *an enigma that these concertos were not more influential in their own time, and only became popular a century and half later.*

¹⁴ *“Other known italian compositions for early trumpet (stopped, keyed, valved) [...] 7. Michele Puccini (1813-1864) A Concertone per 4 strumenti in F (flute, clarinet, keyed trumpet, and horn, with large orchestra) exists in manuscript in Lucca (not examined)”.*

¹⁵ *it’s hard to imagine that any product of the Industrial Revolution had a greater impact on musical culture than the invention of the valve”.*

Tanto protótipos como aperfeiçoamentos, muitas espécies de válvulas para trompete foram criadas, predominantemente na Alemanha, na Inglaterra, na Áustria e na França. A maioria apresentava limitações estruturais incontornáveis, como impedir que mais de uma válvula fosse pressionada simultaneamente, ou direcionar o ar para a parte de baixo do instrumento (fazendo com que os demais aspectos da construção ficassem comprometidos ou mesmo inviáveis); ter seu acionamento ou retorno para a posição original pesados demais; mostrarem-se falhos em impedir a entrada de poeira no acionamento, ou ainda, num modelo de válvula em disco, não conseguir manter unidos por muito tempo os discos interno e externo que formavam a caixa dos distribuidores de ar. Com desenhos, diagramas e descrições, BATE 1966 descreve os nove modelos que marcaram o desenvolvimento do mecanismo, entre eles as duas espécies que se estabeleceram com mais força: o cilindro e o rotor, dos quais “os claros vencedores da batalha pela supremacia na fabricação de válvulas foi a válvula de pistões de François Périnet e as válvulas de rotor de Friedrich Blühmel”¹⁶ (KOEHLER, 2014, p.47). E se estabeleceram porque, além de cumprirem satisfatoriamente a demanda do desvio do fluxo de ar, foram as que viabilizaram a construção do restante do mecanismo do trompete de modo mais ergonômico, numa multiplicidade de desenhos e formatos. Esse mecanismo é o chamado sistema de válvulas – esquema que conecta e posiciona válvulas e tubos e dá forma ao instrumento.

Não só por suas qualidades, as válvulas transformaram significativamente o trompete também por vias indiretas ao consagrarem outro instrumento: o cornet do século XIX, instrumento de tubulagem cônica que ganhou notoriedade como instrumento solista, tocando na tessitura do soprano, muito ágil e representante exemplar de uma música que transitava entre a de concerto e a de fruição. Os indicadores de impacto dão ideia do alcance da popularidade do instrumento:

“Se o trompete era o instrumento da realeza, o cornet era o instrumento das massas. Alimentada pela revolução industrial, técnicas de produção em massa, e o crescimento das bandas de sopro no século dezanove, a influência do cornet na cultura musical e na virtuosidade dos instrumentos de metal não pode ser exagerada. Muitos dos clássicos livros-método usados hoje por trompetistas foram escritos por solistas de cornet: Arban, Clarke, Saint-Jacome, e Irons, para mencionar apenas alguns. O trompete em si bemol moderno evoluiu a partir de modificações no design do cornet, e mesmo o famoso construtor de trompetes Vincent Bach começou a vida como um solista de cornet. O primeiro instrumento de Louis Armstrong for o cornet também.¹⁷ (KOEHLER, 2014, p.62)

¹⁶ *the clear winners of the battle of supremacy in valve manufacture were the piston valve of François Périnet and the rotary valve of Friedrich Blühmel”.*

¹⁷ *“If the trumpet was the instrument of royalty, the cornet was the instrument of the masses. Fueled by the Industrial Revolution, mass-production techniques, and the growth of wind bands in the nineteenth century, the influence of the cornet on musical culture and brass virtuosity in general cannot be overstated. Many of the classic method books that trumpeters use today were written by cornet soloists: Arban, Clarke, Saint-*

A história do cornet é longa e em certa medida bem registrada, bastando indicar os esforços de SCHWARTZ 2001 e 2002 e de alguns outros como ELDREDGE 2002 e LEWIS 1991. Dela, importa-nos ver que os indicadores acima apontam não apenas para a repercussão do instrumento no panorama musical do século XIX mas para o desenvolvimento do trompete em si, especialmente por ter sido o instrumento sobre o qual o trompete em Si Bemol foi desenvolvido.

Evidentemente, fatores de outras naturezas corroboraram para a uniformização do trompete nas tonalidades de Si Bemol e de Dó e direcionaram o desenvolvimento do instrumento de modo decisivo. Chamam atenção a substituição do longo Trompete em Fá (contralto) por estes (sopranos), o aumento da quantidade de composições para Trompete em Si Bemol e, o que é centro do argumento, o crescimento da utilização do Trompete em Si Bemol nas orquestras por causa da segurança na performance:

“O trompete em si bemol que é tão comum hoje em dia só se tornou padrão em nas décadas de 1920. Antes desse tempo, toda música escrita para trompete foi escrita para uma variedade de instrumentos de metal agudos, notadamente o cornet. Assim como os gostos musicais se modificaram entre 1880 e 1930, também se modificaram elementos culturais em torno dos instrumentos de banda, orquestras e jazz bands. Enquanto os críticos da virada do século vinte comparavam desfavoravelmente o som do cornet em relação ao mais longo e orquestral trompete em fá, trompetes menores em Si bemol, Dó e Lá começavam a ganhar aceitação. Compositores começaram a escrever com mais frequência para o trompete em Si bemol e os trompetistas ao poucos começaram a usá-lo na orquestra, se aproveitando da vantagem da sua maior segurança e flexibilidade no registro agudo, apesar das perdas em qualidade de som. A técnica do cornet também influenciou a escrita orquestral para trompetes, notadamente na Scheherazade de Rimsky-Korsakov (1888), que foi orquestrada com dois trompetes em si bemol e Lá, com passagens que demandam avançada técnica de língua múltipla.¹⁸ (KOEHLER, 2014a, p.138).

Jacome, and Irons, just to name a few. The modern B-flat evolved directly from modifications to cornet design, and even famed trumpet maker Vincent Bach started out as a cornet soloist. Louis Armstrong's first instrument was the cornet as well".

¹⁸ *"The B-flat trumpet that is so common today was only standardized in the 1920's. Before that time, any music written for the trumpet was scored for a number of diverse high brass instruments, most notably the cornet. As musical tastes changed between 1880 and 1930, so did the cultural factor surrounding the instruments of bands, orchestras, and jazz bands. While critics of the turn of the twentieth century compared the sound of the cornet unfavorably to that of the longer orchestral trumpet in F, the smaller trumpets in B-flat, C and A were gaining acceptance. Composers began to write more often for the B-flat trumpet and players increasingly began to use it in the orchestra to take advantage of its enhanced security and flexibility in the higher register despite the trade-offs in tone. Cornet technique also influenced orchestral trumpet writing, most notably in Rimsky-Korsakov's Scheherazade (1888), which is scored for two trumpets in B-flat and A with passages requiring extensive multiple-tonguing.*

Reunindo a agilidade e a segurança do cornet, sem abrir mão do brilho (presente no longo Trompete em Fá), o Trompete em Si Bemol se tornou o padrão do instrumento, fazendo com que sempre que se fale em trompete remeta-se o imaginário a ele, mesmo que existam trompetes em outras tonalidades. Para fins de orquestra, o Trompete em Dó, um tom mais agudo que o Si Bemol, também é considerado padrão, especialmente por razões geográficas, como ficará explícito mais adiante.

3. Transposição simultânea e trompetes alternativos

Somente anos depois do surgimento das válvulas os trompetistas vieram a perceber a transposição simultânea como um efeito colateral benéfico gerado pelo novo mecanismo. A prática consiste em tocar em um trompete construído numa determinada tonalidade notas designadas para um construído em outra, lendo a nota escrita na partitura mas executando a equivalente no instrumento em mãos. Dito de outro modo, o trompetista lê a nota escrita mas executa outra, a fim de produzir no trompete em punho o som intentado pelo compositor. Exemplo: tendo que produzir o som da nota Fá da 5ª linha escrita em partitura para Trompete em Dó, o músico que opta por utilizar um trompete em Mi bemol lê a nota escrita, transporta-a mentalmente uma terça menor para baixo e emite um Ré da 4ª linha, e, com isso, produz o som intentado. E este foi o ganho indireto de maior importância no desenvolvimento do instrumento: o fato de, em virtude do estabelecimento das válvulas, o trompete passar a ser transpositor, proporcionando o uso de trompetes construídos em qualquer tonalidade para executar obras de todos e quaisquer tons.

À medida que os trompetistas foram se habituando com a técnica da transposição simultânea, dois fenômenos aparentemente contraditórios passaram a conviver. O primeiro foi o uso de um único instrumento para executar obras em qualquer tonalidade. Razões de várias ordens o explicam, dentre elas a praticidade de andar com somente um instrumento no dia-a-dia (em vez da obrigação de ter um para cada tom tendo que carregar tantos trompetes ou curvas quantos indicados nas partituras) e a formação de uma identidade sonora da seção de uma dada orquestra ou banda – em boa medida determinada pelo equipamento utilizado. E tal escolha é geográfica e temporalmente mapeável:

“Albert Kühnert começou a usar o trompete em Si bemol em Dresden por volta de 1850 e, em 1870 ele já era largamente utilizado em orquestras alemãs. Eduard Seifert, principal trompetista da Staatskapelle Dresden de 1895 a 1935 preferia o uso de um trompete em si bemol de rotor, além de instrumentos mais agudos como o trompete em Sol e Fá que, provavelmente o ajudaram a ganhar o apelido de “Nunca-erra”. Um aluno de Morrow, Ernest Hall, introduziu o trompete em Si bemol às orquestras inglesas por volta de 1912, e Merri Franquin foi um passo além ao introduzir o uso do trompete em

*Dó nas orquestras francesas, por volta de 1906.*¹⁹ (KOEHLER, 2014a, p.138).

O segundo foi passar a utilizar trompetes construídos em diferentes tonalidades que proporcionassem execução mais fácil, clara e segura para trechos ou obras musicais específicas – que tem conduzido a engenharia de instrumentos a criar modelos que solucionem a equação com os termos acima. Várias obras do repertório sinfônico inspiram a utilização de trompetes diferentes dos trompetes-padrão (Si Bemol e Dó) no intuito de facilitar a execução – chamados de trompetes alternativos. Exemplo de composição em que a execução é facilitada se usado um trompete alternativo é o Choros 10 de Villa Lobos, cuja demanda do famoso solo ao final da obra, originalmente escrito para Trompete em Si bemol, é aliviada com o uso do Trompete em Ré. O mesmo ocorre com a Suite Pulcinella, de Stravinsky, obra neoclássica de pequena instrumentação cujo ápice é um solo virtuoso para trompete escrito na região média-aguda – contexto oportuno para usar os trompetes em Ré ou em Mi bemol em vez do Trompete em Dó indicado pelo compositor, na medida em que coloca o trecho em tessitura mais grave, mantém fácil a digitação e permite execução mais desenvolva de um trecho técnica e fisicamente tão exposto e exigente.

Os exemplos acima revelam os significados da expressão “facilitar a execução” no trompete – que, ao fim e ao cabo, são mesmo os motivos para usar instrumentos alternativos:

- 1- ter as notas em região mais estável e, portanto, mais controlável e segura do instrumento (razão objetiva);
- 2- ter facilitada a digitação em virtude da nova tonalidade (razão objetiva) e
- 3- possibilitar execução mais desenvolva face a limitações técnicas do instrumentista (razão subjetiva).

É o pressuposto de Vacchiano, e o que se discute a seguir.

4. Trompetes em Ré e em Mi Bemol: viabilidade de uso nos repertórios solo e camerístico e dilemas do som

¹⁹ “Albert Kühnert began using the B-flat trumpet in Dresden around 1850 and by 1870 it was widely used in German orchestras. Eduard Seifert, principal trumpeter of Dresden Staatskapelle from 1895 to 1935, favored the use of a rotary valve trumpet in B-flat along with smaller trumpets pitched in G and F, which probably helped him earn the nickname, “Never-Miss.” Morrow’s student, Ernest Hall, introduced the B-flat trumpet into English orchestras around 1912, and Merri Franquin went one step further by introducing the use of the C trumpet in French orchestras around 1906”.

A declaração de epígrafe foi emitida por William Vacchiano, trompetista da Orquestra Filarmônica de Nova York 1935 e 1973 e um dos mais reconhecidos pedagogos do trompete na história moderna do instrumento.

“William Vacchiano, Principal Trompetista da Filarmônica de Nova Iorque (1935-1973). Suas contribuições para o mundo da música incluem centenas de gravações orquestrais, inúmeros livros-método, milhares de estudantes privados, e uma vida de pesquisa em bocais de trompete, resultando em sua própria linha de bocais (feitas por Stork Custom Mouthpieces). Ele foi um forte pilar e um dos mais procurados pedagogos na cidade de Nova Iorque. Sua carreira docente durou mais de sete décadas, durante as quais ele lecionou em sua casa em Flushing, Nova Iorque, e foi membro de corpos docentes da Juilliard School, Manhattan School, Queens College, North Carolina School of the Arts, e Columbia Teachers College. Muitos dos métodos usados em suas aulas e performances vieram de seus mestres, mas ele também introduziu novas técnicas que antes eram apenas experimentais. Na performances orquestrais, ele foi um dos primeiros Trompetistas principais a usar uma variedade de trompetes especiais em várias tonalidades, com o trompete em ré eventualmente se tornando seu instrumento preferido – especialmente para as sinfonias de Mahler.²⁰ (SHOOK: 2011, pp. xv-xvi).

Seu pressuposto era de que a performance de muitas obras orquestrais pode ser melhorada com o uso de trompetes alternativos, mais especificamente por um Trompete em Ré de campana grande e com quatro válvulas, que lhe possibilitassem executar notas na tessitura de um trompete em Si Bemol ou Dó. A cada dia, seu postulado se concretiza nas orquestras mundo afora, e que, por ser fundamentado em aspectos da performance do trompete em geral (i.e., não sendo restrita somente à música orquestral), é perfeitamente aplicável a contextos de solo e de música de câmara. Assim, se para o contexto orquestral (no qual os trechos mais exigentes não chegam a durar sequer 40 segundos consecutivos) faz sentido utilizar trompetes alternativos, seus benefícios podem ser usufruídos ainda mais diante das exigências de recital solo (acompanhado quase sempre somente por um piano em que o

²⁰ *William Vacchiano, principal trumpet of the New York Philharmonic (1935-1973). His contributions to the music world include hundreds of orchestral recordings, numerous method books, thousands of private students, and a lifetime of research on trumpet mouthpieces resulting in his own line of mouthpieces (made by Stork Custom Mouthpieces). He was a pillar of strength and one of the most sought-after trumpet pedagogues in New York City. His teaching career lasted more than seven decades, during which time he taught out of his home in Flushing, New York, and served on the faculties at The Juilliard School, Manhattan School of Music, Mannes College of Music, Queens College, North Carolina School of Arts, and Columbia Teachers College. [...] Many of the methods Vacchiano used in his teaching and performing came from his teachers, but he also employed some new techniques that previously had only been experimental. In Vacchiano’s orchestral performance he was one of the first principal trumpet players to use a variety of specialty trumpets in various keys, with the D trumpet eventually becoming his instrument of choice – specially for Mahler’s symphonies”.*

trompetista é o foco das atenções e toca peças muito mais longas que os trechos orquestrais) e no repertório camerístico.

Preservando-se fiel ao pressuposto de Vacchiano – isto é, o de superar dificuldades impostas pelo instrumento a fim de ficar liberado para a música – o Trompete em Mi Bemol tem que ser incluído nos repertórios solo e camerístico como trompete alternativo por apresentar os benefícios verificados no uso do Trompete em Ré e por quase sempre ser comercializado conjuntamente com este. Em ambos, a versão de três válvulas é a mais difundida, sendo utilizada para a performance de obras como os já citados concertos de Haydn e de Hummel. Todavia, assim que a tessitura da obra se mostra grave demais, os benefícios da facilidade de digitação, precisão, expansão de tessitura ou aumento da resistência do trompetista são sacrificados; a quarta válvula resolve esse problema ao ampliar a extensão do instrumento em uma quarta para baixo, mantendo os benefícios ofertados pelos trompetes alternativos e alcançando as notas mais graves dos trompetes-padrão. Com isso, o tão antigo tema da construção dos trompetes volta a ocupar lugar de importância, porém não mais em virtude das poucas notas passíveis de execução, senão para tratar de facilidade de digitação, segurança na tessitura do instrumento e resistência física para tocar por mais tempo.

Mas, se por um lado o desenvolvimento do trompete tornou possível tocar todas as notas de uma escala nas tessituras grave, média e aguda com som homogêneo e agilidade, por outro apresentou problemas agora vinculados às suas qualidades sonoras. Num passado não tão distante, os trompetes em Ré e em Mi Bemol eram construídos com dimensões internas tão pequenas que o som era muito distante do desejado para executar obras de maior densidade, como as românticas e modernas. Ainda em 1934, MENKE (1986, p.5) registrou tal preocupação com a sonoridade, associando-a exatamente a modelos e tonalidades:

“O aumento no número de performances de Bach em nossos dias mais uma vez direciona nossa atenção para um problema da ciência instrumental que já foi enfrentado com frequência – mas nunca solucionado de forma prática. O fato de obras primas como, por exemplo, o Segundo Concerto Brandenbúrgês de J.S. Bach ser raramente tocado, simplesmente pela dificuldade da parte do trompete, é suficiente para mostrar que a questão merece uma discussão séria pelo bem dessa obra, ao menos. Indo mais longe: por que, embora tenhamos novos trompetes em ré e fá, esses instrumentos falharam em ganhar aceitação geral entre trompetistas e público? Simplesmente por causa de seu som estridente, indigno e (no registro agudo), um som particularmente intrusivo²¹

²¹ *“The increased number of Bach performances in our day once more directs our close attention to a problem of instrumental science which has been tackled often already – but never practically solved. The fact that such masterpieces as, for instance, J. S. Bach’s Second Brandenburg Concerto, are seldom performed, simply because of the trumpet part, is sufficient to show that the matter deserves serious discussion for the sake of these works alone. Further: why is it that although we have new trumpets in D and F, these trumpets have failed to win general acceptance among performers and listeners? Simply because of their strident, undignified and (in the high register) particularly intrusive tone”.*

Assim, em outras palavras, superado o problema de natureza arquitetônica, a questão passou a ser estética, diretamente vinculada a preferências e adequações sonoras. Tal deslocamento do problema fez surgir dilemas em relação ao som dos trompetes em Ré e em Mi Bemol. O primeiro se apresenta objetivamente assim: a performance nos trompetes em Mi Bemol e em Ré deve ser de modo a fazê-los soar como trompetes em Si Bemol e em Dó, ou com sons característicos (ou seja, de Trompete em Mi Bemol ou em Ré)? O dilema deriva de duas concepções antagônicas e distantes de um consenso, mas que impactam profundamente na performance e no resultado sonoro:

- a) o trompete é um único instrumento construído em tonalidades diferentes;
- b) cada trompete construído em uma tonalidade específica é um trompete singular, com som próprio e característico, diferentes dos demais, existindo, portanto, tantos trompetes quantas tonalidades houver.

A primeira concepção entende as tonalidades nas quais o trompete pode ser construído como variações de um mesmo instrumento – que encontra respaldo na declaração de Adolph Herseth – lendário 1º Trompete da Chicago Symphony Orchestra por 53 anos ininterruptos: “sempre relacione o seu tocar em instrumentos agudos ao seu tocar em instrumentos grandes”²² (KENT, 2006, p.229). Em outras palavras, trata-se de alterações anatômicas necessárias somente para mudar o comprimento do tubo e tornar mais agudo ou mais grave o instrumento, mas não a sua natureza. Em caminho diverso, ao asseverar que a construção em tonalidades diferentes produz trompetes singulares, a segunda concepção sustenta que cada um deles possui um som particular e único, reconhecido facilmente e que a performance com eles deve ser de maneira tal que os façam soar caracteristicamente, a ponto de o ouvinte poder dizer, “isto, sim, é som de um Trompete em Mi Bemol”, por exemplo. Estendido o dilema, sua repercussão se apresenta assim: esta música deve ser executada no Trompete em Mi Bemol (por facilidade de execução técnica) ou foi concebida para um suposto som próprio de um Trompete em Mi Bemol (pelas características do espectro sonoro de um instrumento com aquelas dimensões)?

Se no primeiro a questão orbita sobre a identidade do/s instrumento/s e, por conseguinte, sobre o/s som/ns dele/s obtido/s, um segundo dilema avança em outra direção, para um problema relacional com os outros instrumentos. Aqui, o ponto não é o som característico do trompete, a segurança com que alcança notas nas diversas tessituras, a facilidade de digitação ou a resistência do músico, mas o espectro sonoro de um instrumento diante do piano (no caso de recitais solo) ou em música de câmara. A questão que se apresenta é se os trompetes em Ré ou em Mi Bemol possuem espectro sonoro para conviverem com outros, de outras famílias – tal qual acontece com os em Si Bemol e em Dó – e a resposta parece ser tão clara quanto um trompete consegue ser ouvido.

²² “always relate your playing on the high horn to that on your big horns”.

Ainda uma terceira questão se apresenta, a de ser alta a probabilidade de a percepção e os juízos estéticos serem seletivos e intencionais. Discussões sobre fenomenologia da percepção, intencionalidade e disciplina do gosto ultrapassam o escopo deste trabalho, mas se, de fato, o gosto variar com o grupo emissor do juízo, então o problema da adequação do som antes vincula-se ao campo dos trompetistas do que ao dos demais ouvintes. AHRENS, 2008, p.ix já alertava

“Quem quer que tente entender o desenvolvimento de novos instrumentos musicais ou a melhora daqueles que já existem, se defronta com o problema do julgamento a partir do atual estágio da construção de instrumentos e com a estética contemporânea de instrumentos do passado”.²³

É alta a chance de que, sendo a música bem executada, os ouvintes que não tocam trompete não percebam as sutis diferenças sonoras entre uma peça tocada em Trompete em Si Bemol e a mesma obra executada em Trompete em Mi Bemol, e o motivo é óbvio e importante: que o núcleo da performance musical é a interpretação.

Referências

1. AHRENS, C. (2008). *Valved Brass: the history of an invention*. Bucina, the Historic Brass Society Series No. 7. Hillsdale: Pendragon Press.
2. ANZENBERGER, F. (1994): “Method Books for Keyed Trumpet in the 19th Century: An Annotated Bibliography”, in *Historic Brass Society Journal*. vol. 6, pp. 1-10.
3. BAINES, A. (1993). *Brass Instruments: their history and development*. New York: Dover.
4. BATE, P. (1966). *The Trumpet and Trombone: an outline of their history, development and construction*. London: Ernest Benn Ltd; New York: W. W. Norton & Company.
5. DAHLQVIST, R. (1975). *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Brass Research Series: No. 1. The Brass Press.
6. ELDREDGE, N. (2002). “A brief history of piston-valved cornets”, in *Historic Brass Society Journal*, vol. 14, pp. 337-390.
7. KENT, T. (2006). *Within the Sphere of the Master: my recollections as a student and long time colleague of Adolph Herseth, trumpeter supreme of the Chicago Symphony Orchestra*. Ossineke: Silver Fox Enterprises.
8. KOEHLER, E. (2014). *Fanfares and Finesse: a performer's guide to trumpet history and literature*. Bloomington: Indiana University Press.
9. _____. (2014a). “How the cornet evolved into the modern trumpet and influenced repertoire”, in *39th Annual Conference of the International Trumpet Guild*. Westchester University, Pennsylvania.

²³ “Whoever seeks to understand the development of new musical instruments or the improvement of those that already exist, confronts the problem of judging from both the modern state of instrument construction and from the contemporary aesthetic of instruments of past times”.

10. LEWIS, H. M. (1991). "How the cornet became a trumpet – the instruments and music of a traditional period in american music: 1880-1925". *International Trumpet Guild Journal*, September, pp. 17-23, 26.
11. MENKE, W. *History of the Trumpet of Bach and Handel*. Brass Research Series: No. 12. Stephen L. Glover, Editor. The Brass Press, 1986.
12. MONTAGU, J. (1979). *The World of Baroque and Classical Instruments*. Newton Abott.
13. _____. (1981). *The World of Romantic and Modern Musical Instruments*. Newton Abott.
14. SCHWARTZ, R. (2001). *The Cornet Compendium: the history and development of the nineteenth-century cornet*. Privately published. Available at <http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/> . 10/10/2014
15. _____. (2002). *Supplement to The Cornet Compendium*. Privately published. Available at <http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/> . 10/10/2014
16. SHOOK, B. (2011). *Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano*. North Texas Lives of Musician Series. University of North Texas Press.
17. SMITHERS, D. (1973). *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*. Syracuse: Syracuse University Press.
18. TARR, E. (1993) "The romantic trumpet". Part one. *Historic Brass Society Journal*, vol. 5. pp. 213-261.
19. _____. (1994). "The romantic trumpet". Part two. *Historic Brass Society Journal*, vol. 7. pp. 110-215.
20. _____. (2008) *The Trumpet*. Third Revised and Enlarged Edition. Chandler: Hickman Music Editions.
21. WALLACE, J. & McGRATTAN, A. (2011). *The Trumpet*. Yale University Press.

Sobre os autores

Thadeu J. Silva Filho

Bacharel, mestre e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). É doutor em Performance Trompete pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi *Visiting Scholar* na Brown University (Providence, RI-USA), atuando como *Principal Trumpet* da Brown University Orchestra, do Brown Brass Quintet e da Brown Wind Symphony. É o primeiro trompete da Orquestra Adventista de Brasília – junto à qual apresentou as primeiras exibições mundiais em português das obras *The messiah* (Handel), *Weihnachts oratorio* (Bach) e *The creation* (Haydn). Em 2013, fez a estreia sul-americana do Summit Concerto, de Michael Conway Baker. É sócio-fundador da Associação Brasileira de Trompetistas (ABT), seu presidente entre 2012 e 2016 e membro do *Board of directors* da International Trumpet Guild (ITG) para o período de 2015-2019.

Heinz Karl Schwebel é bacharel em Música (UFBA), Master in Music (New England Conservatory) e Doctor in Musical Arts (Catholic University of America). É professor associado da Escola de Música da UFBA e 1º Trompete da OSBA. Em 1997 e 1998, foi o único brasileiro a integrar os quadros da Jerusalem International Symphony Orchestra em Israel. Como músico sinfônico, já atuou como primeiro trompete sob a regência de Zubin Metha, Gunther Schuller, Aldo Cecatto, Marek Janovsky, Eleazar de Carvalho e outros. Como solista, interpretou os concertos de Haydn, Hummel, Neruda, Vivaldi, Handel, Tartinni, Arutunian, Marcello e Alfredo Dias. Em 2001, fez a estreia sul-americana do Concerto de Eric Ewazen para trompete e cordas, e em 2006, fez a estreia mundial do Concerto para Trompete de José Guerra Vicente. Foi vencedor do Prêmio Braskem de Cultura e Arte (2003), lançando seu primeiro CD solo. É trompetista do grupo de Intérpretes Musicais da Bahia (GIMBa); vencedor do Prêmio Funarte de Música Clássica e do Prêmio Feira Música Brasil/ Funarte/ Petrobras, ambos em 2010. No final de 2008 foi eleito Diretor da Escola de Música da UFBA de abril de 2009 a abril de 2012, reeleito para mais um período até 2016.