

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 32, N. 2, JUL.–DEZ. 2019
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Trombone tenor ou baixo? O *Choros* n.º 4 de Villa-Lobos à luz das tradições do instrumento

Reginaldo Thimóteo¹

RESUMO: O presente artigo objetiva apresentar aspectos históricos e técnicos do trombone, relacionando-os à questão da tessitura do instrumento utilizado por Heitor Villa-Lobos em seu *Choros* n.º 4 (1926) para quarteto de metais com três trompas e um trombone. Desta forma, procura-se explorar as implicações práticas, nos dias atuais, do conhecimento obtido pela ótica tratadística, organológica e composicional.

PALAVRAS-CHAVE: Trombone tenor. Trombone baixo. Tradição. Villa-Lobos. *Choros*.

ABSTRACT: The present paper aims to present historical and technical aspects of the trombone, relating them to the tessitura of the instrument used by Heitor Villa-Lobos in his *Choros* No. 4 (1926) for brass quartet of three horns and one trombone. In this way, an exploration is attempted of the practical implications, in modern times, of the knowledge obtained through theoretical, organological and compositional approach.

KEY-WORDS: Tenor trombone. Bass trombone. Tradition. Villa-Lobos. *Choros*.

289

Faz-se necessário, antes de delinear-mos qualquer aspecto da utilização do trombone no *Choros* n.º 4 (1926) de Villa-Lobos, e para uma melhor preparação e compreensão da discussão, trazer considerações históricas e técnicas relativas ao instrumento. O trombone teve uma participação importante e peculiar no contexto da história da música ocidental europeia, desde o seu advento e estabelecimento na Europa por volta do século xv. O “sacabuxa”, antecessor direto do trombone moderno, designou-se como *trombone* na Itália, *sacqueboute* na França e *Posaune* na Alemanha.² Foi um dos poucos instrumentos de sopro e

¹ Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).

² “A partir do século xv um novo modelo de instrumento começa a se tornar recorrente nas pinturas que retratam o cotidiano musical da Europa [...]. Este novo instrumento é uma variação do trompete e só foi possível a sua montagem graças a duas barras

metal à sua época com possibilidades técnicas que o habilitaram a ser utilizado em pequenas ou grandes formações, principalmente pelo fato de possuir uma escala cromática. Tal perspectiva foi registrada no século XVII pelo músico e teórico alemão Michael Praetorius, em seu *Syntagma musicum* (1619):

É próprio deste *Instrumentum Musicum* (*Posaun* [o sacabuxa, ou trombone]), sobre todos os demais *instrumentos* de sopro, ser utilizável em todos os tipos de *conjuntos de câmara* e *concertos*. Uma vez que ele pode ser impelido e usado através de tons e semitons, por um artista habilidoso e experiente, a seu gosto, em todos os tipos de *tonalidades*, e um pouco mais agudo ou grave não somente através da inserção e retirada das voltas de afinação [*Krumm-Bügel*] (*Cromette*), e de outra peça de extensão (chamada *Polette*), mas também com o controle adquirido da embocadura e da pressão do ar: tal não é possível em outros *instrumentos*, cujos furos precisam ser fechados com os dedos (Praetorius, 1958, p. 32).³

Com esta vantagem cromática, o instrumento ganhou força principalmente a partir do desenvolvimento da polifonia no século XVI, tornando-se recorrente seu uso tanto na música sacra e dramática de concerto, quanto nas festas populares, sendo possível encontrá-lo inserido em grupos conhecidos como *pifferi*,⁴ na Itália, e *Stadtppfeifer*,⁵ na Alemanha, por

transversais de fixação que permitiram estabilizar todo o seu comprimento. Uma dessas barras transversais fixa a campana ao tubo que passa ao seu lado [...]” (Santos, 2009, p. 30).

³ “*Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum Musicum, (Posaun) vor andern blasenden Instrumenten uberall in allerley Consorten und Concerten wol zugebrauchen[.] Sintemal es nach allerley Tonen, umb etwas höher und niedriger nicht allein durch auffsteckung und abnehmung der Krum-Bügel (Cromette) und andern auffsteckelss Stücken (Polette genand) sondern auch mit dem Mund unnd Winde ohne auffstekung der Krum-Bogen allein durch den Anfass und Mundt-Stück von einem geübten und erfahrenen Künstler nach seinem gefallen per tonos & semitonia gezwungen und gebraucht werden kan: Welches sich auff andern Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern geregiret werden müssen nicht thun lasset*” (tradução de João Vicente Vidal, mantida aqui a grafia da época).

⁴ O termo italiano *piffero* ou *piffaro* – cujos plurais são *pifferi* e *piffari*, respectivamente – pode ser traduzido em português como “pífaru”. É utilizado desde o século XV na Itália com significados diversos: pode se referir à charamela (instrumento de sopro com palhetas), à flauta transversal (também chamada de *fiffaro*) ou ainda de forma genérica, a um instrumentista de um grupo de sopros, sendo este grupo denominado *pifferi* (Aguilar, 2008, p. 5).

⁵ “*Stadtppfeifer* (alemão, “pífaru municipal”): Músico profissional empregado pelas

exemplo. Praetorius apresenta quatro instrumentos equivalentes e proporcionalmente ligados às vozes corais tradicionais: o trombone soprano, o trombone contralto, o trombone tenor e trombone baixo. Durante esta linha temporal, compositores dos séculos XVI e XVII como o italiano Giovanni Gabrieli e os alemães Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Andreas Hammerschmidt e Dietrich Buxtehude utilizaram o sacabuxa em suas composições.

Durante o século XVIII e no início do XIX, continuou circulando principalmente no âmbito da música sacra e operística, com Gluck, os irmãos Haydn e Mozart, embora sua presença não tenha sido constatada no gênero da sinfonia. Foi na transição para o romantismo, a partir de Beethoven, que então o trombone fixou-se e difundiu-se em definitivo por todo o campo orquestral, sendo encontrado via de regra por um naipe formado por três instrumentistas.

Alcançando o Brasil, decerto através dos colonizadores e imigrantes que aqui chegaram, o instrumento permaneceu com a mesma designação italiana, trombone, acrescido do termo “de vara”, originado a partir do francês “*a coulisse*” e em inglês “*slide trombone*”, porém é importante registrar o termo técnico relacionado à tipologia do instrumento, o “trombone a êmbolo” (Fonseca, 2008, p. 37). Com essa descrição o autor se refere à diferenciação dos outros tipos de trombones e/ou instrumentos de metais que possuem pistões, ou ainda válvulas rotativas.⁶

291

autoridades municipais. O termo é usado nos países de língua alemã desde o final do século XIV, quando se aplicava a menestrelis empregados para uma ocasião específica ou pagos por evento. Os contratos escritos começaram no século XV, junto com salários mais regulares. Entre os deveres, incluíam-se os de tocar em comemorações oficiais, paradas festivas, visitas reais, bodas e batismos da cidade e outras ocasiões eclesíásticas, bem como o treinamento de aprendizes; em troca tinham o privilégio exclusivo de fornecer a música dentro dos limites da municipalidade. [...] O estudo era por meio de aprendizado direto – o *Stadtpfeifer* geralmente tinha de dominar um grande número de instrumentos” (Sadie, 1994, p. 897).

⁶ Sistema mecânico desenvolvido no início do século XIX, tendo por princípio e finalidade: “propiciar uma maneira de alterar a extensão sonora de um instrumento, facilitando o acesso às notas de séries harmônicas adicionais” (Herbert, 2006, p. 182), ou seja, uma cromatização em instrumentos naturais.


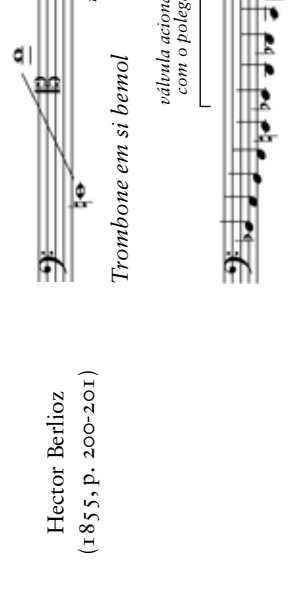
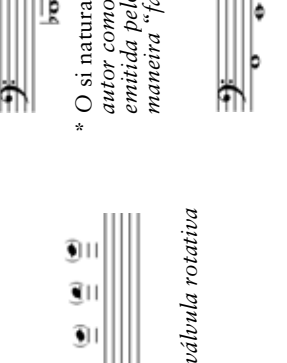
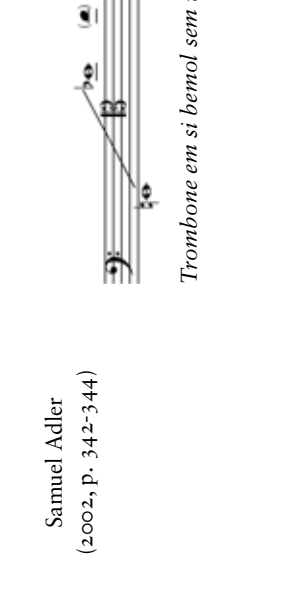
A tradição na disposição das tessituras dos trombones tenor e baixo

Para que possamos delimitar um caminho mais conciso, optamos por consultar e utilizar como referencial teórico-prático os manuais de orquestração de Hector Berlioz (primeira edição de 1844) e Samuel Adler (primeira edição de 1982), por serem os mais descritivos no que toca aspectos das tessituras dos trombones (tabela 1). Ambos os livros são de enorme importância, por terem sido escritos em épocas distintas, envolvendo contextos e aspectos, tanto técnicos quanto estéticos, que se desenvolveram e sofreram mudanças ao longo do tempo. Por exemplo, as tecnologias de construção e manufatura de instrumentos musicais, estilos composicionais e habilidade dos instrumentistas. Contudo, nosso maior enfoque se dará nas descrições feitas por Berlioz, relacionado a um contexto francês vivido inclusive por alguns de nossos compositores, sobretudo Villa-Lobos. No capítulo dedicado ao trombone do seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op. 10 (1844), Berlioz faz uma ampla explanação sobre os quatro instrumentos pertencentes à mesma família, sendo eles o soprano, o contralto, o tenor e o baixo. Contudo, o francês logo indica que o soprano é comum apenas na Alemanha, se restringindo a continuar sua exposição apenas com os últimos três.

292

De maneira enfática, Berlioz relata que o trombone contralto (alto) não é encontrado em orquestras francesas, assim como o trombone baixo, que é “quase desconhecido”, restando apenas os tenores que são muito comuns nas orquestrações francesas. Ainda sobre os tenores, segue fazendo outras observações, como a de que os compositores devem ater-se a escrever tradicionalmente para três trombones dentro uma tessitura possível (inclusive por ele proposta), e avisa aqueles que “erroneamente” chegam a escrever um *mb*¹, que tal está fora extensão do instrumento (Berlioz, 1855, p. 199-200).

Nestes apontamentos feitos por Berlioz, temos algumas outras minúcias referentes aos trombones tenores e baixos que merecem atenção. Começando pelos baixos, o compositor faz uma menção, segundo nos parece, a partir de suas primeiras impressões sobre o instrumento, em

Descrição de tessituras	Trombone tenor	Trombone largo /baixo
<p>Hector Berlioz (1855, p. 200-201)</p>	 <p>Trombone em si bemol</p> <p>válvula acionada com o polegar</p> <p>notas pedais</p> <p>muito difícil</p>	 <p>Trombone baixo em mi bemol</p> <p>quase impossível</p> <p>notas pedais</p> <p>difícil</p>
<p>Samuel Adler (2002, p. 342-344)</p>	 <p>Trombone em si bemol sem válvula rotativa</p>	 <p>Trombone baixo em mi bemol</p> <p>difícil</p> <p>notas pedais</p> <p>sob ou mi trigger (válvula)</p> <p>I II III IV VI VII I</p>

* O si natural entre parênteses é dado pelo autor como uma nota que não pode ser emitida pelo instrumento, a não ser de maneira "falsa".

* Extensão grave ampliada incluindo o si natural do trombone baixo com duas válvulas.

Tabela 1. Descrições das tessituras dos trombones tenor e largo/baixo.

uma de suas cartas enviadas à França durante uma viagem sua à Alemanha em 1843:

Berlim é a única das cidades da Alemanha (que eu visitei) onde se pode encontrar o grande trombone baixo (em *mi bemol*). Ainda não o temos em Paris, os músicos se recusam a praticar um instrumento que cansa o peito. Os pulmões prussianos são aparentemente mais robustos que os nossos. A Orquestra da Ópera de Berlim possui dois desses instrumentos, cuja sonoridade é tal que sobrepõe e elimina completamente o som dos outros trombones, alto e tenor, tocando as partes superiores. O timbre áspero e predominante de um trombone baixo seria suficiente para perturbar o equilíbrio e destruir a harmonia das três partes de trombone que compositores em toda parte escrevem hoje. Mas na Ópera de Berlim, não há oficleide, e em vez de substituí-lo por uma tuba baixo nas óperas vindas da França, que têm quase todas uma parte do oficleide, imagina-se destinar a essa parte a um segundo trombone baixo. Resulta que a parte do oficleide, muitas vezes escrita uma oitava abaixo do terceiro trombone, sendo assim executada, produz pela união desses dois terríveis instrumentos um efeito desastroso. Não se ouve nada além do que o som grave dos instrumentos de metais; até mesmo a parte dos trompetes está quase que sufocada. Nos meus concertos em que eu havia empregado (para sinfonias) apenas um trombone baixo, fui obrigado, notando que o ouvíamos sozinho, a pedir ao músico que o tocou que permanecesse sentado e se colocasse de modo que a campana do instrumento estivesse virada contra a estante, que servia como uma espécie de surdina; enquanto os trombones, alto e viola, ao contrário, tocavam em pé, suas campanas apontadas para o topo de suas estantes. Só então pôde-se ouvir as três partes. Essas observações reiteradas, feitas em Berlim, levaram-me a pensar que a melhor maneira de agrupar os trombones nos teatros é, afinal, aquela que adotamos na Ópera de Paris, e que consiste em empregar juntamente três trombones tenores. O timbre do trombone pequeno (o alto) é leve, e suas notas agudas são de pouca utilidade. Votaria pois por sua exclusão, nos teatros, e só desejaria a presença de um *trombone baixo* se fosse escrito a quatro partes, e com *três tenores* capazes de lhe resistir (Berlioz, 1843, p. 1-2, nossa tradução).⁷

294

⁷ “Berlin est la seule des villes d’Allemagne (que j’ai visitées) où l’on trouve le grand trombone basse (en mi bémol). Nous n’en possédons point encore à Paris, les exécutans se refusant à la pratique d’un instrument qui leur fatigue la poitrine. Les poumons prussiens sont apparemment plus robustes que les nôtres. L’orchestre de l’Opéra de Berlin possède deux de ces instrumens, dont la sonorité est telle qu’elle écrase et fait disparaître complètement le son des autres trombones, alto et ténor, exécutant les parties hautes. Le timbre rude et prédominant d’un trombone basse suffirait à rompre l’équilibre et à détruire l’harmonie des trois parties de trombones qu’écrivent partout aujourd’hui les compositeurs. Or à l’Opéra de Berlin il n’y a point d’ophicléide, et, au lieu de le remplacer par un bass-tuba dans les opéras venus de France, et qui contiennent presque tous une partie d’ophicléide, on a imaginé de

No entanto, em seu manual Berlioz descreve o som do trombone baixo como “majestoso, formidável e tremendo” (Berlioz, 1855, p. 200), e segue explicando como este instrumento pode ser encontrado nas afinações mi bemol e fá (na Alemanha) e sol (na Inglaterra), sendo que, mesmo abrangendo uma região grave mais ampla, ainda se produzirão lacunas entre a última nota grave real e notas pedais de cada um deles, bem como com o trombone tenor (figura 1).



Figura 1. Disposição das “últimas” notas graves e pedais do trombone tenor em si bemol e dos trombones baixos em sol, fá e mi bemol (Berlioz, 1855, p. 201).

295

Uma terceira questão em torno dos baixos, e neste ponto passamos a avançar para temas que se conectam aos tenores, é a de que os baixos

faire jouer cette partie par un deuxième trombone-basse. Il en résulte que la partie d’ophicléide, écrite souvent à l’octave inférieure du troisième trombone, étant ainsi exécutée, l’union de ces deux terribles instrumens produit un effet désastreux. On n’entend plus que le son grave des instrumens de cuivre ; c’est tout au plus si la voix des trompettes peut surnager encore. Dans mes concerts où je n’avais pourtant employé (pour les symphonies) qu’un seul trombone basse, je fus obligé, remarquant qu’on l’entendait seul, de prier l’artiste qui le jouait de rester assis et de se placer de manière à ce que le pavillon de l’instrument fût tourné contre le pupitre, qui lui servait en quelque sorte de sourdine ; pendant que les trombones, ténor et alto, au contraire, jouaient debout, leur pavillon passant en conséquence par-dessus la planchette du pupitre. Alors seulement on put entendre les trois parties. Ces observations réitérées, faites à Berlin, m’ont conduit à penser que la meilleure manière de grouper les trombones dans les théâtres est, après tout, celle qu’on a adoptée à l’Opéra de Paris, et qui consiste à employer ensemble trois trombones ténors. Le timbre du petit trombone (l’alto) est grêle, et ses notes hautes ne présentent que peu d’utilité. Je voterais donc aussi pour son exclusion, dans les théâtres, et ne désirerais la présence d’un trombone-basse que si l’on écrivait à quatre parties, et avec trois ténors capables de lui résister”.

realmente não circulavam nas orquestrações de compositores temporalmente próximos a Berlioz, como César Franck e Georges Bizet, que trazem uma escrita para três trombones (a princípio todos tenores), eventualmente com oficleide ou tuba dobrando o terceiro trombone (uma oitava abaixo), possibilidade esta também descrita na citação anterior de Berlioz.

Observando o tratamento dado por Franck aos trombones, por exemplo no terceiro movimento de sua *Sinfonia em ré menor* (1886-88), é possível perceber que sua escrita reflete exatamente a exposição de seu compatriota, pois em especial encontramos o terceiro trombone atingindo um *lá*³, uma tessitura comum para um trombone tenor, seguido pela tuba dobrando-o uma oitava abaixo. Já em Bizet, por exemplo na suíte *L'Arlésienne* n.º 2 (1880), quarto movimento (*Farandole*), a tuba nem aparece na orquestração, e o terceiro trombone assume uma das melodias principais junto com a terceira trompa (alcançando também um *lá*³), enquanto as duas primeiras vozes conduzem um apoio harmônico a partir de durações longas.

296

Tal conservadorismo permaneceu por longos anos na sociedade musical francesa, não apenas no universo orquestral, como também na prática camerística. O histórico *Le Quatour de Paris*, quarteto de trombones fundado em 1953 pelo trombonista e professor Gabriel Masson, é um exemplo claro dessa prática, sendo composto por trombones tenores somente (Lapie, 2017).

Um outro dado de extrema relevância sobre o trombone tenor é o fato de Berlioz abordar o acoplamento de uma válvula ao corpo do instrumento por Adolf Sax, que ampliara de forma significativa a tessitura grave do instrumento, conforme observamos na tabela 1, de forma que a lacuna existente entre a última nota grave do trombone tenor (um *mi* natural) e o seu primeiro e demais pedais (*sib-lá-láb-sol*) seria agora completada com o restante da escala cromática (descendente) *mib-ré-réb-dó-si*. O sistema foi patenteado por Sax entre 1849 e 1850 (Mitroutlia; Myers, 2008, p. 111-136), de modo que Berlioz não o menciona em seu tratado, cuja primeira edição data de 1844 (a segunda edição

aumentada seria publicada em 1855); entretanto uma mesma proposta deste sistema já havia sido registrada em 1839, por Christian Sattler de Leipzig (Herbert, 2006, p. 29).

Uma última consideração seria o surgimento e o conseqüente uso de trombones compostos de válvulas ou pistões a partir início do século XIX. Em seu tratado, Berlioz explicita com detalhes apenas o trombone alto com válvulas cilíndricas e/ou pistões em mi bemol e fá, argumentando que é um instrumento que possui certa agilidade mecânica, além de transpositor como os *cornets/trompetes*. Mesmo possuindo estes trombones essa vantagem mecânica, no âmbito de passagens mais rápidas, Berlioz recomenda seus leitores a não abrir mão da qualidade e pureza sonora de um trombone de vara em favor da obtenção de passagens que exijam mais agilidade e vigor técnico, da mesma forma com os tenores de válvulas usados na Alemanha. Sobre os baixos de válvula, não há nenhuma descrição.

Apesar dos poucos relatos do instrumento de válvulas por Berlioz e de toda a tradição em torno dos tenores de vara, não podemos considerar que tenham sido tão incomuns, pois ele próprio usufruiu dessa ferramenta adicionando uma versão para trombone alto a pistão, do solo contido em sua *Grande symphonie funèbre et triomphale* op. 15 (1841), e uma parte dobrada do primeiro trombone dos últimos sessenta compassos sua marcha húngara de *La damnation de Faust* op. 24 (1845-46) (Herbert, 2006, p. 191). Além disso, evidenciaram o uso desses trombones regiões da Europa correspondentes hoje à República Tcheca, Áustria, Itália e Espanha, sendo que os dois últimos países, segundo Trevor (2006, p. 190), teriam contribuído e influenciado países Latino Americanos, a partir dos movimentos embrionários das bandas de música.

297

A tessitura proposta por Villa-Lobos para o Choros n.º 4

Apresentadas importantes informações técnicas e históricas sobre o trombone, podemos tratar do *Choros* n.º 4 de Villa-Lobos, composto em 1926 para um quarteto de metais de três trompas e um trombone.

A obra teve sua estreia mundial na Salle Gaveau de Paris no dia 24 de outubro de 1927.

Embora a tessitura do trombone utilizada pelo compositor esteja compreendida entre o *ré*¹ e o *lá*³, há um consenso técnico entre os manuais de orquestração, como observamos anteriormente, de que a nota mais grave de um trombone tenor pode alcançar seja o *mi*¹, e de que a nota mais aguda a ser alcançada por um trombone baixo seja o *solb*³. São portanto esses dois pontos o que gera dúvida em torno de qual instrumento o compositor teria pensado para a obra.

Um fato relevante, e já citado a respeito da tradição do uso do trombone tenor, é que estando Villa-Lobos na França à época da composição dos *Choros* (e mesmo um pouco antes), possivelmente travou contato com, ou tomou conhecimento de, um movimento trombonístico já consolidado, ao menos dentro do Conservatório Superior de Paris. Tal podemos perceber ao analisar o repertório de alto nível exigido nos concursos anuais iniciados em 1842, dedicados especificamente aos tenores.⁸

298

Considerando a ênfase da tradição francesa no trombone tenor, parece-nos manifesto que Villa-Lobos não dirigiu sua escrita específica ou necessariamente a um trombone baixo, apenas por ter utilizado duas das notas graves de seu campo de tessitura (*mi*^b e *ré*). De fato, em algumas circunstâncias não seria tão incomum, nem impossível, que um trombonista tenor de alto nível e experiente pudesse reproduzir notas fora de sua extensão de maneira “falsa”. Nem improvável que Villa-Lobos tenha se valido da informação de que, com “o novo sistema” de válvula/pistão em fá adicionado ao trombone de vara, o instrumento poderia mais facilmente alcançar o registro por ele pretendido.

Ademais, ao analisarmos o manuscrito primário nos deparamos apenas com a indicação de “1 trombone de vara”, ao passo que no manuscrito definitivo, que gerou a parte editada e comercializada à época pela

⁸ Entre as obras do *Grand-Prix* anual do Conservatório de Paris, vemos: *Allegro de concert* op. 81 de Eugène Cools (1911), *Morceau symphonique* de Philippe Gaubert (1912, 1921); *Cantabile et scherzando* de Henri Büsser (1913, 1924), *Cavatine* op. 144 de Camille Saint-Saëns (1922), *Pièce en mi bémol* de J. E. Barat (1923).

editora Max Eschig, encontramos a definição do instrumento apenas como “trombone”, o que reforça a hipótese de que não há uma especificação ou exigência de que se utilize um trombone baixo.

Em relação à tessitura empregada por Villa-Lobos, e à possibilidade de se produzir notas fora da disposição cromática do instrumento de maneira “falsa”, relatou o trombonista baixo Douglas Yeo⁹ que essa prática, ao que parece, pode ter sido um tanto quanto habitual, dadas as eventuais ocorrências de notas fora da extensão:

Villa-Lobos ter escrito um *mib* e um *ré* graves não significa que ele queria um trombone baixo. Até os trombonistas aceitarem a válvula em fá (“*F-attachment*”, “*Quartventil*”), por muitos anos tiveram a habilidade tocar essas notas apenas com os lábios. Olhe para a *Criação* de Haydn, ela tem *mib* e *ré*, mas não havia nenhuma válvula em fá anexada ao instrumento, e a parte foi tocada em um trombone em si bemol,¹⁰ e não um trombone baixo em fá. Então os músicos tiveram de tocar essas notas com os lábios; esta era uma habilidade daqueles que tocavam os serpentões e oficleides, realizada por anos (Yeo, 2017¹¹).

A opinião expressa por Yeo sobre o possível uso das notas falsas, e neste caso a tese de que a utilização de um trombone tenor sem válvula era comum, encontra aporte e conexão na seguinte citação de Praetorius, em que discorre sobre a extensão dos trombones, no segundo volume de seu já citado *Syntagma Musicum* (1619):

Além disso, nesta *tabela* [...] é mostrado mais pormenorizadamente: [...] quão grave e quão agudo [pode-se] levar um *instrumento* de sopro desses naturalmente (o que é indicado pelas notas brancas); e que vozes *em falsete* [*Falset-Stimmen*, i.e., notas falsas], agudas e graves, podem ser produzidas por um instrumentista habilidoso e experiente, para além da natureza e das propriedades deste instrumento. Vozes *em falsete* estas – uma vez que as mesmas, assim como no caso da *voz humana*, não podem ser sempre alcançadas ou *sustentadas* por qualquer pessoa – que eu indiquei com notas pretas (Praetorius, 1958, p. 19).¹²

⁹ Professor aposentado da Arizona State University (EUA).

¹⁰ Ao que tudo indica, o trombone baixo usado em *Die Schöpfung* de Hadyn fora um baixo em si bemol, conforme descrito por Weiner (2005, p. 72).

¹¹ Comunicação pessoal.

¹² “*Es wird aber ferner in dieser Tabell [...] weitleufftiger angezeigt: [...] wie tieff und wie hoch ein jedes blasende Instrument in seinem natürlichen Thon zu bringen (welches die weiften Noten andeuten); und was für Falset-Stimmen, oben und unten über eines jeden Instruments Natur und Eigenschafte von einem geübten und erfahren*”

Transportando-nos para o Brasil, pelos idos de 1900, período que antecede a produção villa-lobiana dos *Choros*, podemos constatar por meio de fontes iconográficas que, de maneira correlata, o instrumental utilizado por músicos brasileiros compunha-se tanto de trombones de válvulas/pistões, quanto de trombones de vara (figura 2 e 3). Como é sabido, Villa-Lobos conviveu e transitou nos redutos da música popular e urbana carioca, que habitualmente fazia uso tanto trombones tenores de válvulas, quanto de vara. Destacamos nesse contexto Candinho do Trombone e Esmerino Cardoso, ambos com atuação na música orquestral brasileira da época e, é claro, nas bandas de música civis e militares (Júnior, 2014).

300

Em relação ao histórico das execuções do *Choros* n.º 4 no Brasil, um detalhamento completo ainda está por ser feito. Optamos assim por realizar um breve levantamento de como a obra foi tratada por ocasião de sua primeira gravação em 1978. Participou desta o trombonista tenor aposentado do Theatro Municipal do Rio de Janeiro Jessé Sadoc (1947), que mencionou detalhes importantes sobre a obra e a prática do trombone nas décadas de 1960 e 70. Sadoc utilizou o histórico trombone tenor americano “C. G. Conn”, modelo 88H possuindo calibre largo e válvula rotativa em *fá*, adquirido em 1969 (segundo o músico, teria sido ele o primeiro a utilizar o modelo em uma orquestra carioca ou mesmo brasileira). Sadoc citou o fato de alguns seus colegas terem se mantido um tanto incrédulos quanto à aquisição e ao uso deste “novo” modelo de trombone, que foi se tornando porém mais comum, com o passar do tempo, o que coincide com o dito anteriormente por Yeo. Sobre os trombones de válvulas/pistões e os baixos, e questionado sobre como havia percebido a movimentação em torno desses instrumentos à sua época, disse Sadoc:

O Zanatta (primeiro trombone do Theatro Municipal do Rio de Janeiro) disse-me que o segundo trombone era de pistons (ao que tudo indica Candinho do

Instrumentisten zuwege bracht werden können. Welche Falset-Stimmen dann, weil dieselbige sowol humana voce, als auch auff blasenden Instrumenten ein jeder allezeit nicht asserquiren oder erreichen kann ich mit schwarzen Noten bezeichnet” (tradução de João Vicente Vidal, grafia original).



Figura 2. Grupo de chorões em “pic-nic” na residência do General Costallat. Paquetá, Rio de Janeiro, 1.º de novembro de 1906 (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Jacob do Bandolim).



Figura 3. “Os batutas”: Sebastião Cirino (trompete), Euclides Virgolino (bateria), Pixinguinha (saxofone), Fausto Mozart Corrêa (piano), José Monteiro (banjo), J. B. Paraíso (saxofone) e Esmerino Cardoso (trombone de vara), ca. 1923 (Instituto Moreira Salles).

Trombone), [que] era bom músico, mas [que] não “casava” muito bem no naipe... e quando se aposentou da orquestra em [19]59, percebeu que o baixo era a melhor opção para continuar trabalhando no meio musical. Não deu outra, estava em todas as gravações (Sadoc, 2018¹³).

Continuando, lembrou-se Sadoc de que “os primeiros baixos tinham apenas uma válvula, mas assim que o de duas válvulas apareceu nos Estados Unidos, mandaram trazer... Em 1970, o Flamarion, trombone baixo do Teatro Municipal, “trouxe” um Bach (Vincent Bach) de duas válvulas”. Sobre a gravação propriamente dita, foi perguntado a Sadoc se por ocasião da gravação do *Choros* n.º 4 houve alguma sugestão ou recomendação sobre como a peça deveria “soar”, por parte de alguém que tivesse vivido mais próximo a Villa-Lobos. Segundo relatou Sadoc, “[...] não especificamente no *Choros* n.º 4, mas nas peças orquestrais o maestro Eleazar de Carvalho e Mário Tavares davam muitas dicas”, “[...] no *Choros* n.º 4, nós músicos trocávamos opiniões, o Svab e o Tom ajudavam muito nas coisas de conjunto. O Tom era musicólogo, um grande músico” (Sadoc, 2018).

302

Por fim, destacamos os registros do *Choros* n.º 4 realizados com trombone tenor com válvula rotativa em fá: o álbum *A obra de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos* (2005) do Quinteto Villa-Lobos e convidados, contendo a obra camerística do compositor em sua totalidade, com a participação do trombonista e professor João Luiz Areias, e a gravação ao vivo, pela Sociedade Musical Bachiana Brasileira, de um DVD intitulado de *Quadros de uma alma brasileira* (2006), contendo os *Choros* n.ºs 1, 2, 3, 4, 5, 7, *Choros bis*, o *Sexteto Místico* e o *Noneto*, com o trombonista Marco della Favera.

Por sua vez a gravação realizada pelo quarteto de metais da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) em 2004, lançada em 2008, traz em seu registro a utilização de um trombone baixo, ao invés de um trombone tenor, contradizendo em certa medida a perspectiva proposta pelos tratados de orquestração que impunham certa restrição à região aguda do trombone baixo, requerida por Villa-Lobos no *Choros* n.º 4 (acreditamos porém que a execução destas notas “excedentes” ao campo

¹³ Todas as citações de Sadoc provêm de comunicação pessoal com o autor.

de tessitura do instrumento em nosso entendimento não comprometeu o aspecto técnico-musical da *performance* individual do trombonista, ou coletiva do grupo).

Conclusão

Considerando os fatos históricos e técnicos aqui expostos, e ainda a tradição da prática e o contexto musical francês da década de 1920, somos levados à conclusão de que a primeira execução do *Choros* n.º 4 de Villa-Lobos deu-se muito possivelmente com o uso de um trombone tenor sem a válvula rotativa. Corrobora a hipótese o fato do trombonista tenor da estreia, relacionado no programa da Salle Gaveau de Paris na ocasião, ter sido Jules Dervaux, um dos três laureados com o primeiro lugar no concurso anual do Conservatório de Paris de 1911 (Carlson, 2015, p. 85).

Por fim, ponderamos novamente com Praetorius, que, ao indicar que “vozes *em falsete* [i.e., ‘falsas’], agudas e graves, podem ser produzidas por um instrumentista habilidoso e experiente, para além da natureza e das propriedades deste instrumento” (Praetorius, 1958, p. 19), faz-nos concluir também que uma designação absoluta e restritiva para a utilização deste ou para aquele instrumento não existe. Ambos trombones, o tenor e o baixo, possuem amplas condições de execução no contexto da instrumentação proposta pelo compositor, e ainda mais se pesarmos o fato de que na atualidade o nível técnico dos instrumentistas mostra-se cada vez mais desenvolvido, a ponto de romperem com inúmeras práticas estabelecidas pela tradição, sempre se beneficiando, também, das melhorias contínuas nos processos de manufatura de trombones.



Referências

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. Nova Iorque: Norton & Company, 2002.

Aguilar, Patrícia M. *Fala flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeu Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

Berlioz, Hector. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Paris: Lemoine, 1855.

Carlson, Anthony P. *The French Connection: A Pedagogical Analysis of the Trombone Solo Literature of the Paris Conservatory*. 2015. Tese (Doutorado em Música). The University of Alabama, Alabama, 2015.

Fonseca, D. A. L. *O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Herbert, T. *The Trombone*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Júnior, Osmário E. *Cândido Pereira da Silva: “Chorão”, compositor e trombonista brasileiro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Yeo, D. *O trombone baixo em Paris no século XIX*. [s.l.], 2017. Comunicação.

Lapie, Raymond. “Gabriel Masson, un pionnier du quatuor de trombones et de l'ensemble de cuivres en France”. *Larigot, Bulletin de l'Association des Collectionneurs d'Instruments à Vent*, v. 59, p. 24-28, abr. 2017.

Praetorius, Michael. *Syntagma musicum, t. 2: De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619). Edição fac-similar de Wilibald Gurlitt. Kassel: Bärenreiter, 1958.

Sadie, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Santos, Rodrigo A. S. *Sacabuxa: panorama histórico e reflexão sobre a adaptação do músico atual ao instrumento de época*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Thimóteo, Reginaldo. *O trombone e o Choros n.º 4 de Heitor Villa-Lobos: aspectos históricos, técnicos e interpretativos*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Weiner, H. “When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth and Early Nineteenth-Century Orchestras”. *Historic Brass Society Journal*, v. 17, p. 37-80, jul. 2005.

REGINALDO THIMÓTEO

Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde estudou com Antonio José Augusto, graduou-se pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP) com o trombonista Gilberto Gianelli. Primeiro trombone na Orquestra Municipal de Santos, é desde 2008 professor de trombone, metais graves e prática de banda do Programa Guri Santa Marcelina. Atuou como professor de trombone e regente da Banda Sinfônica Acadêmica em diversas edições do Festival Eleazar de Carvalho de Fortaleza. E-mail: thimbone@hotmail.com