



A ancestralidade vocal do trombone e sua singularidade sonora

The vocal ancestry of the trombone and its tone singularity

Reginaldo Thimóteo

thimbone@hotmail.com - UFRJ

Resumo: As características físicas do instrumento determinaram e caracterizaram o trombone fazendo com que se configurasse técnicas específicas para o legato e o glissando. Além destas propriedades, destacamos neste artigo aspectos teóricos e práticos relacionados à estrita similaridade entre a voz humana e o trombone cominadas por grandes tratadistas e compositores ao longo da história da música, e que estão presentes dentro dos mais variados tipos de orquestrações e formações musicais a partir de seu aparecimento e estabelecimento em meados do final do século XIV.

Palavras-chave: Trombone. Sacabuxa. Sonoridade. Voz. Mozart. Villa-Lobos.

Abstract: The physical characteristics of the instrument determined and characterized the trombone making it possible to configure techniques specific for legato and glissando. In addition to these properties, we highlight in this article theoretical and practical aspects related to the strict similarity between the human voice and the trombone quoted by great writers and composers throughout the history of the music, and that are present within the most varied types of orchestrations and musical formations to from its appearance and establishment in the middle of the late 14th century.

Keywords: Trombone. Sackbut. Sonority. Voice. Mozart. Villa-Lobos.

1. A origem e atribuição vocal do trombone

Uma boa parcela dos registros do repertório musical sacro ocidental dos séculos XV e XVI, período no qual se tornou frequente o uso do trombone, encontramos o instrumento dobrando e/ou acompanhando as vozes de um coro ou até mesmo dividindo solos vocais, o que nos leva a arrazoar uma estrita relação de proximidade entre a concepção



sonora do instrumento e a voz, como acontece nas obras *Sacrae symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli (1557-1612) e *Magnificat anima mea* (?-?) de Heinrich Schütz (1585-1672), por exemplo.

Contudo, a essência sonora do trombone parece não ter sofrido grandes mudanças ao longo de sua história, mas tem sido mantida nos processos de fabricação dos instrumentos modernos, continuando a nos oferecer tanto seus aspectos leves e escuros, quanto também o de se impor de maneira mais densa e brilhante, como a voz humana.

Essas características podem ser percebidas quando nos deparamos com gravações tradicionais e de performances historicamente informadas disponíveis nos meios digitais como a *Concentus Musicus Wien*⁴, fundada por Nicolaus Harnoncourt⁵ (1929-2016) e a *Monteverdi Choir and Orchestras*⁶, dirigida por John Eliot Gardner (1943); além de pesquisas acadêmicas e bibliográficas como (SANTOS, 2009) e (LANE, 1982., p. 79 - 85) que relatam estudos, experiências e performances de músicos “modernos” com o sacabuxa, predecessor do trombone atual.

Embora esses estudos tentem exprimir com a máxima fidelidade todos os aspectos técnicos e musicais praticados no passado, não são totalmente puras ou exatas, mas nos direcionam a um entendimento muito próximo sobre o ideal sonoro proposto pelos compositores, nos possibilitando refletir sobre a forma com que exploraram a sonoridade do trombone em perfeita simetria com as vozes de um coro, por exemplo.

Uma das possibilidades originárias do estabelecimento da tradição vocal do trombone é de que ela tenha tido seu início ainda no século XVI. Período este em que os instrumentistas de sopros tinham a voz humana e o canto como linha mestra e referencial para sua prática musical, conforme podemos ver nas citações extraídas de tratados⁷ técnicos

⁴ Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.concentusmusicus.com/>, último acesso em 21/07/2017.

⁵ Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.harnoncourt.info/biographie/>, último acesso em 21/07/2017.

⁶ Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.monteverdi.co.uk/about>, último acesso em 21/07/2017.

⁷ Estes tratados versam sobre inúmeros aspectos, correlações e processos presentes entre a articulação da voz humana e da flauta doce, bibliografia completa disponível em: (FALA FLAUTA: UM ESTUDO SOBRE AS ARTICULAÇÕES INDICADAS POR SILVESTRO GANASSI (1535) E BARTOLOMEO BISMANTOVA



para flauta doce: “Devem saber que todos os instrumentos musicais são, em comparação à voz humana, menos dignos, portanto nós nos esforçaremos para aprendê-la e imitá-la;...” (GANASSI, 1535 apud AGUILAR, 2008 p. 85 - tradução da autora)⁸; e “[...] ao tocar qualquer instrumento de sopro que se queira, deve-se tocá-lo de maneira *cantabile* e não de outra forma, e ainda imitando a quem canta” respectivamente.” (BISMANTOVA, 1637, p. 97 apud AGUILAR, 2008 p. 85 - tradução e grifo da autora)⁹

Já de maneira específica, este ideal sonoro é citado pelo músico e teórico Marin Mersenne (1588-1648) em seu tratado *Harmonie Universelle* (1636 - 37) “(...) Em vez disso, ele deverá soar como ‘a quem imita a voz, o mais excelente método de se cantar bem’” (MITCHELL, 1989, p. 08)¹⁰. Mersenne define os princípios do “soar” do trombone às riquezas que a voz humana possui, o distanciando de quaisquer outros tipos de comparações.

O francês Hector Berlioz (1803-1869) em seu manual *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*¹¹ (1886) também cita algumas dessas características sonoras do instrumento, inclusive atribuindo adjetivos e sensações de cunho emocional, fortalecendo e aproximando ainda mais o trombone da voz e do canto que, por anos, serviu como linha mestra para a prática instrumental, vejamos:

O trombone é, em minha opinião, o verdadeiro chefe dessa espécie de instrumentos de sopro que eu designo como instrumentos épicos. Possui, em um grau eminente, tanto nobreza e grandiosidade-; ele tem todas as nuances profundas e poderosas da alta poesia musical, - desde a expressão religiosa, calma e imponente, aos clamores selvagens da orgia. Depende de o compositor fazê-lo cantar como um coro de padres; perigos, lamento, tocar a sineta de um funeral, elevar um hino de glória,

(1677) E SUA APLICABILIDADE A INTÉRPRETES BRASILEIROS DE FLAUTA DOCE, AGUILAR, 2008)

⁸ No original: “Voi dovete sapere che tutti gli instrumenti musicali sono, rispetto e comparandoli alla voce umana, meno degni, pertanto noi ci sforzeremo da quella d’imparare e imitarla;...” (GANASSI, 1535 apud AGUILAR, 2008 p. 85)

⁹ No original: “[...] nel suonare qual si voglia strumento da fiato, suonarlo con manieri cantabile e non altrimenti e anco con imitazione di chi cantava.” (BISMANTOVA, 1637, p. 97 apud AGUILAR, 2008 p. 85)

¹⁰ No original: “(...) “the trombone should not be sounded in imitation of the trumpet. Instead, it should be sounded “so that it imitates the voice and the most excellent method of singing well” (MERSSENE apud MITCHELL)

¹¹ Disponível no seguinte endereço eletrônico:

[http://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes%2C_Op.10_\(Berlioz%2C_Hector\)](http://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes%2C_Op.10_(Berlioz%2C_Hector)), último acesso em 15/01/2018.



irromper em gritos frenéticos, ou deixar soar seu timbre soturno para despertar os mortos ou condenar os vivos (BERLIOZ, 1855, p. 205 - tradução nossa)¹².

Walter Piston (1894-1976) no século XX também registrou este imaginário sonoro em seu manual de orquestração:

(...) as melodias mais adequadas para o trombone são aquelas que possuem uma espécie de dignidade deliberada e solene, ou aquelas de um tipo de coral que poderiam ser cantadas por mais de uma voz (PISTON, 1965, p. 278 - tradução nossa)¹³.

Também fica evidente o apelo e a valorização de atributos sobrenaturais e espirituais que o instrumento recebeu, conforme apontou em 1806, Christian Friedrich Daniel Schubarf (1739-1791): “o som do trombone é correto para o uso religioso e nunca para o uso profano” (SCHUBARF apud CARTER, 1990, p. 72 - tradução nossa)¹⁴ certamente por estar inserido e envolvido dentro da liturgia musical da igreja.

Aplicação e suporte do trombone junto às vozes

Agregando conteúdo sob o ponto de vista da performance prática em que conectamos ainda mais a vinculação sonora do trombone junto às vozes, citamos as oportunidades em que tivemos de atuar como trombone alto (1º estante) junto à *Camerata Paulistana* e ao *Coral Paulistano Mário de Andrade*, um dos corpos estáveis do *Theatro Municipal de São Paulo*, que tiveram como foco a realização de todo o ciclo das missas de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), sob a regência do maestro Martinho Lutero Galati¹⁵ (1953).

¹² No original: “Le trombone est à mon sens le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'épiques. Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants” (BERLIOZ, 1855, p. 205).

¹³ No original: “(...) the most suitable melodies for the trombone are those having a kind of deliberate dignity and solemnity, or those of a choral type that would be sung by more than one voice” (PISTON, 1965, p. 278).

¹⁴ No original: “The trombone's sound is correct for religious and never for profane use” (CARTER, 1990, p. 72).

¹⁵ Bibliografia completa no seguinte endereço eletrônico: <http://www.cantosospeso.it/copia-di-dona-musica>, acesso em 19/01/2018.



Durante as performances de boa parte das missas de Mozart¹⁶, o naipe de trombones se posicionou separadamente em pé e em fila junto ao coro, cada qual com sua voz respectiva: trombone alto com os contraltos, trombone tenor com os tenores e trombone baixo com os baixos. A escolha desta formação tornou ainda mais evidente o tratamento vocal que Mozart creditou aos trombones que através dos arpejos, escalas, dinâmicas e expressões tinham a intensão de reforçar e proporcionar os mais diversos ambientes sonoros, as articulações que a todo tempo estavam pautadas em função do texto, além, é claro, da sonoridade dos trombones que se fundiam em meio às vozes, assunto que remete ao nosso artigo.

Abaixo, inserimos dois pequenos recortes do manuscrito de uma das missas de Mozart, a *Große Messe - Grande Missa em Dó menor* - K427 (1782-83), neles podemos perceber dois detalhes: o primeiro é que o compositor não utiliza pentagramas exclusivos para os trombones, mas apenas insere o nome do instrumento *trombone e tromb.* nos mesmos pentagramas destinado as vozes do coro; no segundo, Mozart alterna o uso dos trombones em pequenas sessões, utilizando o termo *senza tromb.* e *tromb.*, respectivamente:



Figura 1: Grande Missa, K427 - (1782-83) - I. Kyrie, W. A. Mozart, (p. eletr.7)
Fonte: Imslp.org¹⁷

¹⁶ Exemplo musical do Kyrie presente na *Grande Missa em Dó menor* - K427 (1782-83) de Mozart, W. A., disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=cGaCCsKcsJA>, último acesso em 19/01/2018.

¹⁷ Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)), último acesso em 15/07/17.

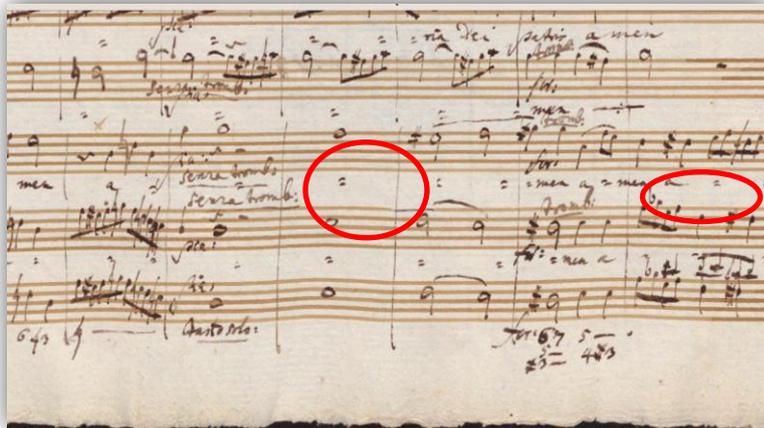


Figura 2: Grande Missa, K427 - (1782-83) - II. *Glória - Cum Sanctus*, W. A. Mozart, (p. eletr. 8)
Fonte: Imslp.org¹⁸

Voltando para a produção musical brasileira, observamos que o uso do trombone reforçando e dobrando vozes também pode ser encontrado nas obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como, por exemplo, no *Choros nº 3* (1925): quando executado com o coro masculino, o trombone alterna sessões dobrando as vozes do barítono e do baixo bem como no *Choros nº 10* (1926):



¹⁸ Disponível no seguinte endereço eletrônico:
[http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus,_último\)](http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus,_último)) acesso em 15/07/17.



Figura 3: Choros nº 3 (1925), Heitor Villa-Lobos
Fonte: Imslp.org¹⁹



Figura

Fonte: Imslp.org²⁰

Villa-Lobos, mesmo usando os fagotes no dobramento desta sessão, reafirma a tradição sonora que estamos discutindo, fazendo com os trombones reforcem as vozes, nesse caso um solo dos barítonos e baixos.

1. Considerações finais

Não há dúvidas de que a sonoridade do trombone é uma das primeiras qualidades basilares na formação de suas possibilidades técnicas-interpretativas, inserida e absorvida pela sociedade em inúmeras práticas musicais e culturais:

Há uma abundância de evidências de que os compositores tiveram uma grande apreciação pelas muitas qualidades que fizeram do trombone um instrumento importante em toda a história da música ocidental desde a Idade Média. Suas capacidades cromáticas, *sua habilidade em oferecer uma linha vocal diatônica (...)*

¹⁹Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.3%2C_W206_\(VillaLobos%2C_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.3%2C_W206_(VillaLobos%2C_Heitor)), último acesso em 15/07/17.

²⁰Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.10%2C_W209_\(VillaLobos%2C_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.10%2C_W209_(VillaLobos%2C_Heitor)), último acesso em 15/07/17.



contribuíram significativamente para a nossa herança musical ocidental (LANE, 1982, p. 181 - grifo e tradução nossos)²¹.

Somando-se a isso, não podemos deixar de mencionar a música popular brasileira, onde a sonoridade do trombone também ganhou seu espaço tornando-se representativa tanto pela desenvoltura de seus executantes, quanto pelas composições nos mais variados estilos que apresentavam frente as diferentes formações à qual estavam inseridos. Citamos aqui alguns destes grandes expoentes que fizeram ou fazem parte da história do trombone popular do Brasil: Esmerino Guimarães Cardoso (? -?), Candinho do Trombone (1879-1960), Ed Maciel (1927-2011), Raul de Souza (1934), Zé da Velha (1942), Walter Azevedo (1942), François de Lima (1957), Bocatto Junior (1960), Sidney Borgani (1962), Valdir Ferreira (1964), Vitor Santos (1965) e Valtinho Cruz (1966-2016).

Referências:

- Livro

BERLIOZ, H. Grand Traité d' Instrumentation et d'Orchestration. Paris, França: Lemoine, 1855.

LANE, G. B. The Trombone in the middle Ages and the Renaissance. 1º. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

PISTON, W. Orchestration, fifth edition. 5º. ed. London: Victor Gollancz LTDA, 1965.

- Dissertações ou Teses

AGUILAR, P. M. Fala Flauta: Um Estudo Sobre as Articulações Indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1637) e sua Aplicabilidade a Intérpretes Brasileiros de Flauta Doce. Campinas, 2008. [164f.]. UniCamp - Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado em Música. Campinas, São Paulo, 2008.

MITICHELL, R. T. The Style Legato on the Trombone. Texas, 1989. [65f.]. Tese de Doutorado em Música. University of Texas, Denton, Texas, 1989.

SANTOS, R. A. S. Sacabuxa: Panorama Histórico e Reflexão Sobre a Adaptação do Músico Atual ao Instrumento de Época. Campinas, 2009. [93f.]. UniCamp - Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado em Música. Campinas, São Paulo, 2009.

²¹ No original: “(...) There is abundant evidence that composers have a long appreciated the many qualities which have made the trombone a staple instrument throughout the history of western music since the Middle Ages. Its



- Artigo em Periódico

CARTER, S. Trombone Obbligatos in Viennese Oratorios of Baroque. Historic Brass Society Journal, Nova Iorque, (v. 2), (p.52,77). Julho 1990.