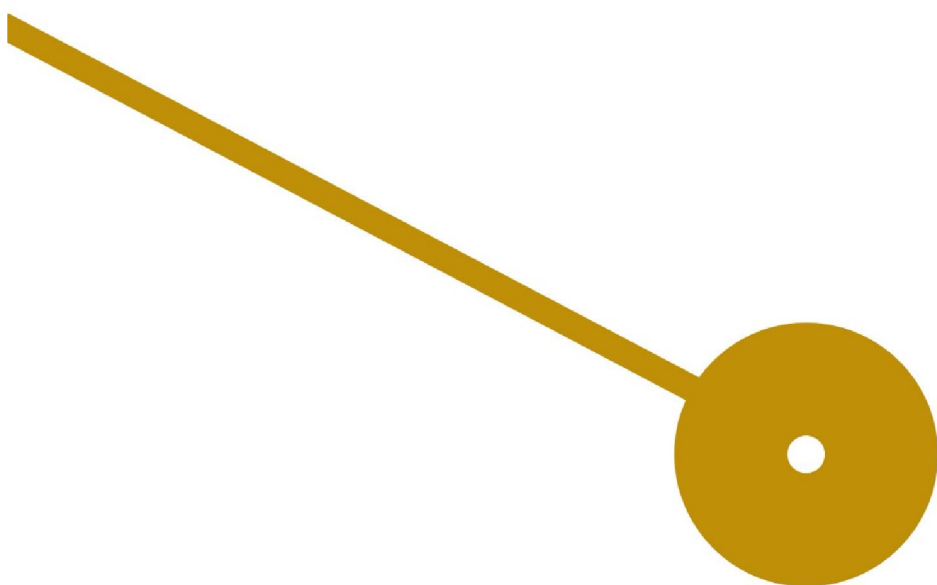




A contribuição do estudo da trompa natural para o desenvolvimento do trompista moderno

Daniel da Rocha Canas

01/2021



M **MESTRADO**
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Sopros - Trompa

A contribuição do estudo da trompa natural para o desenvolvimento do trompista moderno

Daniel da Rocha Canas

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, variante de Interpretação Artística e especialização em Trompa.

Orientador
Prof. Doutor Nuno Pinto

Dedico este trabalho ao meu avô José Rocha, ou “gibirú” como era habitual eu chamar-lhe. Porque disse um dia, que tudo o que faria, pensaria em ti, um obrigado e um abraço, onde quer que estejas.

Agradecimentos

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador Nuno Pinto pela orientação ao longo do trabalho, disponibilidade e incentivo. Em segundo lugar, os meus agradecimentos vão para os meus pais, por acreditarem sempre que a educação é uma das melhores ferramentas para o futuro. Aos meus irmãos, por serem uma referência para mim, e por juntos termos ultrapassado barreiras e obstáculos que só com apoio mútuo seria possível.

À Rita, companheira nesta viagem a que chamamos vida, obrigado pela força constante e por todo o carinho, incentivo e determinação que me transmite diariamente.

Um agradecimento especial ao Jaime e à Cátia, pelas palavras, tempo, disponibilidade e acima de tudo, amizade.

Resumo

Tocar trompa natural hoje em dia pode parecer algo que não faz muito sentido, ainda mais quando o instrumento atingiu um estado de desenvolvimento tão evoluído, que praticamente podemos construir a trompa que pretendemos de acordo com as nossas preferências. Vivemos na era das trompas descantes e triplas, e tocar um instrumento praticamente “obsoleto” pode parecer uma enorme perda de tempo. Com este projeto, pretendo demonstrar que isso não é de todo verdade e que o contacto do trompista moderno com a trompa natural traz imensas vantagens.

Palavras-chave

Trompa natural; trompa moderna; música.

Abstract

Being able to play the natural horn nowadays seems like something that doesn't make much sense, especially when the instrument has reached a state of development so evolved, that we can practically build our concept of horn, according to our preferences. We currently live in the era of descant and triple horns, and playing an "obsolete" instrument could feel like a huge waste of our precious time. With this project, I intend to demonstrate that this is not entirely true and that the contact of the modern horn player with the natural horn brings a lot of advantages.

Keywords

Natural Horn; Modern Horn; Music.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introdução..... | 5 |
| 1. Contextualização Histórica | 7 |
| 1.1. Johannes Brahms e a Trompa | 12 |
| 2. Comparação da Trompa Natural com a Trompa Moderna | 14 |
| 2.1. Principais diferenças | 14 |
| 2.2. O instrumento – diferentes tipos | 15 |
| 2.2.1. As roscas de tonalidade | 16 |
| 2.2.2. Especificidades das roscas com exemplos..... | 17 |
| 2.3. A série de harmónicos..... | 18 |
| 3. Aspetos Técnicos da Trompa Natural..... | 19 |
| 3.1. Técnica da mão direita..... | 19 |
| 3.2. Afição e timbre..... | 21 |
| 3.3. Articulação..... | 22 |
| 3.4. Sonoridade, Dinâmicas e Projeção..... | 22 |
| 3.5. Trilos..... | 23 |
| 3.6. Notas problemáticas | 24 |
| 4. A experiência dos trompistas portugueses com a trompa natural..... | 25 |
| 4.1. Participantes | 25 |
| 4.1.1. Identificação dos inquiridos..... | 25 |
| 4.2. Instrumento | 26 |
| Análise e Discussão dos Resultados..... | 27 |
| Tópico 1..... | 27 |
| Tópico 2 | 27 |
| Tópico 3..... | 28 |

| | |
|---------------------------|-----------|
| Tópico 4..... | 29 |
| Tópico 5..... | 30 |
| Tópico 6..... | 30 |
| Tópico 7..... | 31 |
| Tópico 8..... | 32 |
| Tópico 9..... | 34 |
| Análise do Inquérito..... | 35 |
| Conclusão..... | 36 |
| Bibliografia | 37 |
| Anexos..... | 38 |

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Parforce..... | 8 |
| Figura 2. Waldhorn | 8 |
| Figura 3. Cantata de Natal, BWV 248, J.S. Bach..... | 9 |
| Figura 4. Missa em Sib - "Missa Symbolum Nicenum", BWV 232, J.S. Bach..... | 9 |
| Figura 5. Trompe de Chasse | 11 |
| Figura 6. Trompa usada no período barroco | 11 |
| Figura 7. Cópia de Richard Seraphinoff de original produzida por Johann Leichnambschneider (1679-1725) | 12 |
| Figura 8. Lucien Joseph Raoux (1753-1821) Trompa natural clássica | 12 |
| Figura 9. Trompa de 2 pistões construída pela Besson | 12 |
| Figura 10. Trompa de pistões com bloco de válvulas fixo Pre 1931 Hawkes & Sons, Londres..... | 12 |
| Figura 11. Trompa de rotores: Leopold Uhlmann (Vienna, 1806-1878) | 12 |
| Figura 12. Alexander 103-modelo mais usado em todo o mundo | 12 |
| Figura 13. Orchestral natural horn | 16 |
| Figura 14. Inventionshorn | 16 |
| Figura 15. Série de harmônicos..... | 19 |
| Figura 16. Excerto da Sinfonia nº9 de Gustav Mahler - 2º Trompa..... | 19 |
| Figura 17. Excerto da Sinfonia nº 6 de Piotr Ilitch Tchaikovsky - 4º Trompa..... | 20 |
| Figura 18. Concerto Brandenburgo nº1 de J.S.Bach - Trilo de meio tom entre Si4 e Dó5..... | 23 |
| Figura 19. Concerto para Trompa nº4 de W.A.Mozart - Trilo de tom inteiro entre Dó4 e Ré 4..... | 23 |
| Figura 20. Concerto para Trompa nº4 de W.A.Mozart - Trilo de meio tom entre Mi4 e Fá 4..... | 24 |
| Figura 21. Exemplo de bending..... | 24 |

Índice de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 1. Diferentes composições para cada rosca | 17 |
|--|----|

Introdução

Desde sempre tive um grande fascínio pela música e a sua vertente histórica. A música, com os seus “poderes” intelectuais, permitiu ao ser humano poder privar com vários tipos de sons, cores e texturas, de uma forma que nenhuma das outras artes conseguia tão facilmente. A música era de todos, dos mais ricos aos mais pobres. Foi devido a estas singularidades únicas que decidi, com tenra idade, seguir neste caminho tão gratificante e que, sem conhecimento prévio, escolhi um instrumento – a trompa. Só mais tarde verifiquei que este instrumento tinha um passado histórico soberbo. De facto, a trompa é dos instrumentos com origem mais antiga e a sua história começa há milhares de anos, quando o homem aprendeu a usar chifres de animais como instrumento. Hoje em dia assume um papel determinante na constituição da orquestra sinfónica. Conhecer o instrumento e a sua história faz parte da aprendizagem de um músico, pois só assim consegue reunir todas as informações necessárias para realizar uma performance ao mais alto nível. Desta forma, escolhi como tema a contribuição do estudo da trompa natural para o desenvolvimento do trompista moderno como objeto da minha investigação.

Ao longo do meu percurso académico, e hoje no meio profissional, verifiquei o quão benéfico o estudo da trompa natural foi para mim enquanto trompista, pois tratando-se de um instrumento antigo e naturalmente menos sofisticado, obrigou-me a desenvolver técnicas e capacidades que dificilmente ouviria falar não fosse este contacto com o instrumento antigo.

Assim, o objetivo desta investigação será comprovar a mais-valia que a transposição destes ensinamentos para a trompa moderna possa ter para os trompistas atuais, no ensino e na sua vida profissional. Foi, e continua a ser um trunfo que todos

os trompistas deviam usar, sendo no fundo o que pretendo demonstrar com esta investigação.

Como metodologia usada para elaboração deste trabalho, foi realizada uma vasta pesquisa histórico-social sobre a trompa natural, onde o objetivo primário foi recolher informação imprescindível para uma boa e fidedigna estruturação do projeto. Desta forma, a leitura de livros, artigos, biografias, e claro, os testemunhos pessoais de vários trompistas, foram extremamente importantes para contextualizar todo o tema.

Este trabalho tem a seguinte estrutura: 4 capítulos interligados entre si, em que no primeiro faço uma contextualização histórica, no segundo uma comparação entre trompa natural e moderna, no terceiro uma apresentação das técnicas associadas ao instrumento antigo, e no capítulo 4 um inquérito com várias questões fulcrais sobre o tema a trompistas residentes em Portugal, de modo a entender se a opinião e preferências dos inquiridos vai de encontro à minha linha de pensamento.

Na conclusão, é possível observar que tudo o que pretendo demonstrar durante o projeto nos é validado positivamente pelo ponto de vista global dos inquiridos, permitindo afirmar que não só o estudo do instrumento antigo é verdadeiramente benéfico, como devia ser inserido obrigatoriamente nos planos educativos em Portugal.

1. Contextualização Histórica

É difícil precisar quando surgiu a música. Na minha opinião e pelo conhecimento que tenho, considero que até hoje nenhum escritor foi capaz de referir com exatidão onde, quando, ou como o homem aprendeu a arte de produzir sons, seja por autorrecriação ou imitação. Ainda mais difícil é precisar de que índole era a música na sua origem. Segundo alguns estudos, o ritmo foi dos elementos sonoros que primeiramente atraiu a atenção dos povos primitivos (Zarzo, 2000, p.7). Não é de estranhar que, após dominar o ritmo, o homem, uma figura com uma capacidade imitadora sem igual, pensou e tentou reproduzir os sons produzidos pela Natureza, usando a sua voz e todos os tipos possíveis e imaginários de objetos.

Fazendo um paralelismo, na história da trompa é difícil precisar com exatidão uma data para o início da prática do instrumento. Pensa-se que esta remonta há milhares de anos, onde o homem usava os chifres animais como meio para produzir sons.

Na idade média, quando se passaram a forjar metais e o instrumento deixou de ser feito de chifres de animais, este ganhou uma forma arredondada bem mais extensa, tornando-se mais compacto. Era usado essencialmente pelos caçadores como uma forma de comunicação e sinalização dentro florestas. O instrumento não passava de um tubo metálico enrolado, com uma campânula numa extremidade e o bocal na outra.

Até o séc. XVII, enquanto seu o papel principal se referia ao domínio da caça, os seus praticantes não tinham necessidade de saber ler música e, assim, os compositores tinham poucas oportunidades para descobrir o potencial deste instrumento. Com pouca música disponível para se tocar, era impensável os trompistas sustentarem-se somente da música enquanto profissionais. Também não lhes era dado incentivo para que desenvolvessem a sua técnica, e os compositores mostravam-se reticentes e desconfortáveis com a sua inclusão em ensembles instrumentais. A introdução da trompa natural na sala de concerto foi uma mudança radical na sua identidade.

A primeira aparição da trompa na música notada é a pequena fanfarra "Erminio" (1633) de Michelangelo Rossi (1602-1656), "Le Nozze de Teti e di Peleo" (1639) de Francesco Cavalli (1602-1676), e "La Princesse d'Elide" (1664) de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)(Morley-Pegge, 1973, p.80). No entanto, a única função da trompa nessas óperas resumia-se a fanfarras, enquanto a orquestra permanecia em silêncio. A ópera de Lully tem na sua orquestração cinco trompas, e segundo Brown (1989), os seus instrumentistas tinham também que executar uns certos tipos de

dança no palco. Depois disso, não houve nenhum desenvolvimento significativo até Franz Anton Sporck (1662-1738) ouvir a recém inventada cor de chasse em Versailles na década de 1680. Sporck era um nobre rico de Lissa na Boêmia (agora Leszno, Polónia), que se impressionou tanto com a trompa que mandou dois dos seus criados aprender a tocá-la em Paris. Porém, o verdadeiro legado do Conde Sporck reside no papel que exerceu ao levar a arte da prática da trompa à Europa Central e, possivelmente, por inspirar os fabricantes de instrumentos de metal em Nuremberga a construir trompas, no ano de 1680 (Yamaha, 2020).

Por volta de 1700, os irmãos Johann e Michael Leichnambschneider, em Viena, foram os primeiros a comprimir um simples parforce (figura 1) enrolado num formato tão compacto, que o seu diâmetro foi reduzido para metade, criando a Waldhorn – trompa natural (figura 2). Este modelo, duplamente enrolado na tonalidade de fá, foi o mais usado durante o período barroco juntamente com a versão triplamente enrolada em ré (Alpert, 2010, p.8).



Figura 1. Parforce



Figura 2. Waldhorn

Bach (1685-1750) foi dos primeiros compositores a introduzir a trompa nas suas composições e com mais regularidade como por exemplo: o Concerto Brandenburgo no.1 (BWV 1046, 1718), a Cantata de Natal (BWV 248, 1735) e a Missa em Sib (BWV 232, 1724).

Composições deste gênero e semelhantes limitavam-se inteiramente às notas da série harmônica, mas Bach também escreveu outras obras onde a parte da trompa solo era escrita na tonalidade do concerto, incluindo notas cromáticas que não são possíveis na trompa barroca tal como a conhecemos. Desta forma, crê-se que o trompista para quem escrevia tinha algum conhecimento básico da técnica da mão direita, através do abafamento. No entanto, também é possível que ao escrever para trompa, Bach tivesse em mente um instrumento que não propriamente aquele que conhecemos.

The image shows a musical score for two horns in F major, titled "No. 36. Coro". The first part shows the first two measures for "Corno di Caccia I em Fá" and "Corno di Caccia II em Fá". The second part shows measures 8 through 14, with a measure rest at measure 11. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill (tr.) in measure 10.

Figura 3. Cantata de Natal, BWV 248, J.S. Bach

The image shows a musical score for a horn in D major, titled "No. 11. Quoniam Tu Solus Sanctus". The score is in 3/4 time and consists of three staves. The first staff shows measures 1 through 6. The second staff shows measures 7 through 10. The third staff shows measures 11 through 14, with measure rests in measures 12, 13, and 14. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a sharp sign (#) in measure 6.

Figura 4. Missa em Sib - "Missa Symbolum Nicenum", BWV 232, J.S. Bach

Na verdade, Bach mencionava nas partes diferentes tipos de trompa, como "Corne par force", "Corno da caccia", "Corne de chasse" e "Lituus". Permanece uma incógnita o porquê de

diversas e variadas denominações, no entanto, este podia estar a descrever diferentes formatos de trompa, principalmente numa época em que o instrumento se estava a desenvolver a uma velocidade estonteante.

Morley-Pegge (1960), um dos autores mais cautelosos em relação a este assunto, refere: “Até novas evidências aparecerem, apenas podemos arriscar dando palpites” (p.140).

Em Dresden, contrariamente ao que se passava em Leipzig com Bach, surgiu uma forte escola de trompistas graves, muito conceituados pelo seu virtuosismo técnico. Estes dominavam mais eficazmente o registo grave em comparação com os trompetistas. Muito devido às similaridades com a trompete, possuíam grandes capacidades no registo agudo, impedindo o desenvolvimento dos trompistas profissionais, pois estes ficavam sem possibilidade de tocar o seu instrumento.

Esta veia virtuosística foi aproveitada por compositores como Johann Heinichen (1683–1729), Jan Zelenka (1679–1745) e Johann Hasse (1699–1783), que escreveram inúmeros concertos fazendo uso destas capacidades únicas dos trompistas em Dresden.

Mais tarde, descobriu-se por acaso que, ao colocar a mão na campânula, todos os sons baixavam meio tom, ampliando assim a panóplia de sons possíveis à trompa na época (que, por não possuir chaves ou pistões, tinha os sons limitados à série de harmónicos da sua fundamental). É impossível falar na história da trompa sem referir Anton Hampel (1710–1771). Este foi o grande responsável pelo desenvolvimento desta técnica (Alpert, 2010, p.14).

Segundo Henri Domnich (1767–1844), aluno de Giovanni Punto (1746–1803) que por sua vez foi aluno de Hampel, o processo de desenvolvimento começou quando este tentou imitar o hábito dos oboístas em colocar um pano na campânula, de modo a suavizar o som produzido. Hampel ficou de tal maneira surpreso, que começou a inserir alternadamente um tampão de algodão, com objetivo de produzir todos os tons cromáticos. Objetivo cumprido, rapidamente realizou que substituindo o tampão pela mão o efeito era semelhante, optando por essa solução que até lhe oferecia mais vantagens no manuseamento. De referir que Domnich (1807), no seu método, credita Hampel como o único inventor da técnica (Domnich, 1807, Preface, p. iv).

O desenvolvimento desta técnica levou a um crescimento exponencial das composições para trompa, com Joseph Haydn (1732–1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) a escrever concertos que ainda hoje fazem parte do repertório essencial de um trompista moderno.

Os trompistas da época tornaram-se artistas de calibre, realizando inúmeras tours pela Europa, a modo de demonstrar as suas novas e particulares capacidades. Giovanni Punto, como referido anteriormente, foi aluno de Hampel, e um dos mais conceituados trompistas da sua

geração. Diferenciava-se por ter um domínio fantástico do registo grave e um conhecimento fenomenal da técnica da mão direita. Foi para ele quem Ludwig van Beethoven (1770-1827) escreveu a famosa Sonata em Fá para trompa e piano, op.17.

Em França, a trompa sempre teve um lugar de destaque, sendo parte integrante do Concert Spirituel, e onde a maioria das composições para o instrumento de carácter iluminista tiveram lugar. O Concert Spirituel foi uma série de concertos fundada em Paris em 1725 por Anne Danican Philidor (1681-1728), inicialmente com o propósito de tocar instrumentos e obras sacras com textos em Latim (Sadie, 1980).

No início do século XIX surgiu lentamente a introdução das válvulas, através de várias formas e processos complexos. Inicialmente não foi uma alteração muito bem aceite, e demorou algum tempo até as opiniões mais conservadoras mudarem a seu favor. O certo é que, com o avançar da tecnologia, a trompa de válvulas – trompa moderna (como a conhecemos hoje em dia) – se tornou, dia após dia, uma escolha clara e óbvia por parte dos compositores, praticantes e ouvintes deste belo e único instrumento capaz de produzir um som singular, fazendo assim esquecer um pouco o seu antecessor. Não é por acaso que Robert Schumann (1810-1856) afirma que “a trompa é a alma da orquestra” (Matosinhos, 2011, p.3).

De seguida, estão apresentadas nas figuras 5-12, evidências da evolução estética da trompa ao longo dos séculos, até ao dia de hoje (Scott, 2021).



Figura 5. Trompe de Chasse



Figura 6. Trompa usada no período barroco



Figura 7. Cópia de Richard Seraphinoff de original produzida por Johann Leichnambschneider (1679-1725)



Figura 8. Lucien Joseph Raoux (1753-1821) Trompa natural clássica



Figura 9. Trompa de 2 pistões construída pela Besson



Figura 10. Trompa de pistões com bloco de válvulas fixo Pre 1931 Hawkes & Sons, Londres



Figura 11. Trompa de rotores: Leopold Uhlmann (Vienna, 1806-1878)



Figura 12. Alexander 103-modelo mais usado em todo o mundo

1.1. Johannes Brahms e a Trompa

Johannes Brahms (1833-1897), quando incluía a trompa nas suas composições, tinha sempre em mente o som e as características do instrumento antigo. Este é conhecido por escrever algumas das mais difíceis e exigentes partes orquestrais para trompa, motivo pelo qual ainda hoje são incluídos em grande parte das provas de orquestra.

O ano de 1830 marca a linha entre aqueles que optavam por escrever para trompa natural e os que já arriscavam compor para trompa de válvulas. Estas coexistiram durante bastante tempo a nível profissional. No entanto, no momento em que Brahms escrevia as suas obras, já a trompa natural estava numa notável decadência de uso. O porquê de Brahms escrever com base nas características do instrumento antigo, sabendo que o mais provável era que toda a sua música fosse tocada em trompa de válvulas, é um facto que levanta várias questões a nível de perspetiva histórica e perspetiva performativa no presente.

Seiffert (1968, p.3) na sua tese de doutoramento intitulada "Johannes Brahms e a trompa" escreve o seguinte:

Foi dito que Brahms, ao escrever para trompa, estava a tentar simular os princípios de orquestração presentes em obras de compositores como Beethoven e Schubert. A maneira como ele fez isto, mas também como sintetizou essas técnicas tradicionais junto dos desenvolvimentos artísticos e técnicos da era, junto do seu próprio conceito heroico do instrumento, oferece uma vasta área de investigação.

A relação de Brahms com a trompa é uma das matérias que mais interesse despertou dentro da comunidade de trompistas, mas também de outros instrumentos de metal. A escolha privilegiada, os seus tratamentos exclusivos dizem muito do compositor, como músico e artista.

Apesar de Brahms escrever para trompa com base nas características do instrumento antigo, não existe nada a comprovar que este pretendia que as suas obras fossem de facto tocadas nele. Existem opiniões diversas sobre esta matéria, onde umas defendem afincadamente e conclusivamente que as partes foram escritas especificamente para trompa natural, e outras que defendem que o compositor pretendia um uso combinado das duas trompas. Existe ainda quem refira que Brahms estava de tal forma focado nas suas técnicas de composição, que não se esforçou minimamente a acompanhar o desenvolvimento que ocorria à volta dele, nomeadamente a evolução da trompa e o uso regular do modelo contemporâneo.

Anderson (1960, p.176) na sua dissertação intitulada "Brass score tecning in the symphonies of Mozart, Beethoven and Brahms", afirma conclusivamente que as partes de trompa nas obras de Brahms foram escritas especificamente para trompa natural.

Nesta linha de pensamento, Ritter (1964, p.14) na sua dissertação de mestrado "The brass instrument as used by Brahms in his four symphonies", escrita em 1964, afirma que "Embora as

válvulas tenham estado em uso no momento por algum tempo, Brahms ainda preferia a trompa natural."

Já Elson (1923, p.17) em "Orchestral instruments and their use" refere que "(...) a transição para a parte final da sinfonia nº1, assim como a abertura da sinfonia nº2, podem ser tocadas em trompa natural, embora peçam claramente a trompa de válvulas".

Estas diferentes opiniões constataam que de facto há uma grande divergência sobre a natureza e intenção da escrita musical de Brahms.

2. Comparação da Trompa Natural com a Trompa Moderna

2.1. Principais diferenças

A trompa natural e a trompa moderna, embora com um formato em "caracol" semelhante, são bastante distintas em termos de estrutura. Trompas feitas até ao meio do século XIX eram chamadas de "naturais" por causa da sua estrutura simples, que consistia num tubo enrolado terminando numa grande campânula, complementadas com um bocal na extremidade oposta. Já a chamada trompa moderna é um conjunto de todas as roscas de tonalidade num só corpo. Uma das principais diferenças é a forma como se altera o comprimento do tubo em cada um delas. Na trompa natural muda-se o comprimento do tubo alterando as roscas constituintes, enquanto na trompa moderna, muda-se o comprimento do mesmo através do mecanismo de válvulas. A velocidade com que essas mudanças ocorrem, leva-as a serem tocadas de duas maneiras algo diferentes. Na trompa natural, o instrumentista conta somente com a embocadura e com a mão direita dentro da campânula para ajustar momentaneamente a altura do som. Por sua vez, na trompa moderna, o músico modifica a altura do som através da embocadura e da cavidade oral, do comprimento do instrumento (combinação de várias posições usando as válvulas), e da mesma mão dentro da campânula. O trompista moderno, devido à facilidade em mudar o comprimento do instrumento bastante rapidamente, eliminou a necessidade de ajustar as notas através do movimento da mão na campânula, não deixando este de ser usado por vezes para casos muito particulares, como a correção da afinação no momento, ou alteração do timbre/cor para ir de encontro ao que é pretendido.

Dominar os aspetos essenciais na trompa natural, como a flexibilidade entre os vários registos (fazendo um correto uso das vogais e da vibração), ter uma boa precisão dos ataques nos harmónicos pretendidos, executar os movimentos da mão direita com sucesso, são capacidades notórias que naturalmente privilegiam o trompista moderno quando este as transpõe para a

trompa moderna. Esta possui outras características intrínsecas à sua estrutura e ao seu uso atual, quer nas orquestras quer noutros tipos de agrupamentos, onde a consistência do som e da tessitura, aliados à grande projeção, são enormes vantagens deste tipo de trompa em relação ao modelo natural.

2.2. O instrumento – diferentes tipos

O termo “trompa natural” é usado para descrever na sua generalidade, todas as trompas pré-modernas, englobando basicamente todos os formatos e designs sem válvulas.

Existem dois grandes e diferentes tipos de trompas naturais: a “orchestral natural horn” (figura 13) e a “inventionshorn” (figura 14).

Algumas vezes referida pelo seu nome francês cor d’orchestre, para a grande parte dos trompistas atuais, esta é sem dúvida a primeira escolha. O seu design com roscas de tonalidade que vão desde o Dó baixo até ao Dó alto, oferece uma enorme variedade de afinações e cores brilhantes, bastante estável nos harmónicos abertos.

Por sua vez, a “inventionshorn” ou “cor solo”, como é designada, é um design específico para o trompista solista, fazendo com que as roscas pertencentes a este modelo sejam as que são mais usadas no repertório solístico, como SOL, FÁ, MI, MIb e RÉ. Em vez de ter uma rosca no início do instrumento, como é o caso da “cor d’orchestre”, na “inventionshorn”, a rosca de tonalidade é inserida na bomba geral de afinação. Por esta razão, este modelo é menos flexível no que toca a grandes alterações na afinação, como alterar de A440 para A415. Dotados duma beleza e elegância única, de uma flexibilidade notória e sonoridade melodiosa, o “cor solo” só podem ser usados numa pequena e restrita parte do repertório trompístico.



Figura 13. Orchestral natural horn



Figura 14. Inventionshorn

2.2.1. As roscas de tonalidade. As roscas são divididas em três categorias: alto, solo e baixo. As primeiras são bastante usadas em repertório geralmente agudo, e podem ir de LÁb alto até DÓ alto, e tornam o som brilhante e parecido com a sonoridade de um trompete. A maior dificuldade é fazer produzir um som suave. Dauprat (1824, p.3) descreve-as como harmoniosas, brilhantes e animadas. As roscas solo, que surgem de RÉ até SOL, são as mais usadas, pois não são nem muito graves nem muito agudas. A maior parte do repertório existente para trompa solo foi escrita para uma destas roscas. Dauprat (1824, p.3) descreve-as como uma combinação de vivacidade com grandiosidade, ou de doçura com esplendor e brilho. Cada rosca tem as suas próprias características, o que faz com que o trompista tenha que possuir um bom conhecimento de cada uma, e de quais técnicas aplicar.

Por último, as roscas graves, denominadas em inglês como 'basso crocks', vão desde LÁb baixo até RÉb baixo. Por se tratarem de roscas algo graves onde os harmônicos são um pouco distantes uns dos outros, por vezes é difícil criar um som bem focado e perceptível. Dauprat (1824) descreve-as como sérias, grandiosas e melancólicas. Entre estas tonalidades temos uma bastante interessante, que é a de SI baixo, usada por Johannes Brahms no segundo andamento da sua segunda sinfonia. Apesar de toda a música de Brahms ser tocada em trompa moderna, este compunha sempre tendo em conta as características e especificidades da trompa natural, podendo todas as suas sinfonias serem tocadas nesta.

2.2.2. Especificidades das roscas com exemplos. Antes de existir a trompa moderna, capacitada com todas as tonalidades, oferecendo ao compositor e trompista uma ‘paleta de cores’ e uma quantidade de timbres inesgotáveis, os compositores da época tinham que ter em conta as características de cada rosca antes de compor, consoante o que tinham em mente para os seus trabalhos.

Na tabela seguinte surgem alguns exemplos de composições para cada rosca.

Tabela 1.
Diferentes composições para cada rosca

| | | |
|--------------|----------|---|
| ALTO | DÓ ALTO | Sinfonia nº31 em Dó Maior – J.Haydn, Hob.I:41 |
| | SI ALTO | Sinfonia nº46 em Si Maior – J.Haydn, Hob.I:46 |
| | Sib ALTO | Sinfonia nº40 em Sol Menor – W.A.Mozart, K.550 |
| | LÁ ALTO | Sinfonia nº7 em Lá Maior – L.Beethoven, op.92 |
| | LÁb ALTO | “Adieu fière cité”, Ato II, Les Troyens – H.Berlioz |
| SOLO | SOL | Abertura Il barbiere di Siviglia em Sol – G.Rossini |
| | FÁ#/SOLb | Sinfonia nº45 “Farewell” em Fá# Menor – J.Haydn, Hob.I:41 |
| | FÁ | Sinfonia nº6 “Pastoral” em Fá Maior – L.Beethoven, op.68 |
| | MI | Abertura Fidelio em Mi – L.Beethoven, op.72 |
| | Mib | Sinfonia nº39 em Mib Maior – W.A.Mozart, K.543 |
| BASSO | RÉ | Abertura Die Hebriden – F.Mendelssohn, op.26 |
| | RÉb | “Ah! Je vais mourir!”, Ato V, Les Troyens – H.Berlioz |
| | DÓ BASSO | Sinfonia nº9 “Great” em Dó Maior – F.Schubert, D944 |
| | SI BASSO | Sinfonia nº2 em Ré Maior, 2ºandamento – J.Brahms, op.73 |

| | |
|------------|--|
| SIBb BASSO | Sinfonia nº4 em Sib Maior – L.Beethoven, op.60 |
| LÁ BASSO | Abertura Semiramide – G.Rossini |
| LÁb BASSO | “Cujus animam”, Stabat Mater – G.Rossini |
| SOL BASSO* | “Sulla tomba che rinserra”, Ato I, Lucia di Lammermoor – G.Donizetti |

De referir que praticamente não existem composições para Sol Basso, mas sim adaptações feitas da parte original escrita para Sol Alto, que são tocadas uma oitava abaixo.

2.3. A série de harmónicos

A série de harmónicos é um conjunto de sons onde a frequência fundamental de cada som é um múltiplo integral da frequência mais grave (International Electrotechnical Commission, 1994).

O funcionamento da trompa natural assenta na série de harmónicos da nota dó escrita. Praticamente todas as partes escritas para esta são na tonalidade de dó, embora dependendo da rosca utilizada, a música soará naturalmente na tonalidade correta.

Tratando-se de um instrumento antigo e limitado a um número de notas (algumas delas bastante desafinadas) que podem ser tocadas sem movimentos auxiliares, os chamados ‘harmónicos abertos’, ter um bom conhecimento da série de harmónicos é essencial para qualquer trompista que queira aprofundar os seus estudos. A transposição destes estudos posteriormente para a trompa moderna, visto esta assentar exatamente nos mesmos fundamentos, é considerada essencial e bastante benéfica.

A pauta seguinte demonstra os harmónicos abertos desde o primeiro harmónico, DÓ1, até ao 16º harmónico, DÓ5, e a azul todos os que são considerados desafinados e que necessitam de correções obrigatórias.

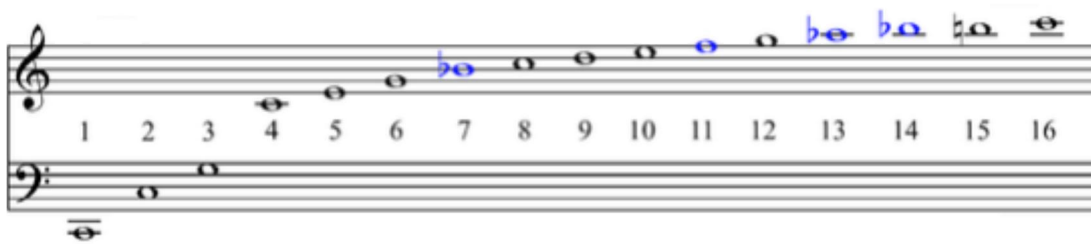


Figura 15. Série de harmónicos

3. Aspetos Técnicos da Trompa Natural

3.1. Técnica da mão direita

Diferentemente à trompa barroca que era tocada com a campânula no ar (a chamada posição “bells up”), a trompa natural exige que o trompista coloque a sua mão direita na campânula, de modo a obter mais notas que somente os harmónicos naturais. É necessária uma boa técnica de mão direita para conseguir ter domínio de todas as notas, da maneira mais subtil possível. De facto, esta será uma das maiores dificuldades ao tocar trompa natural, que é ser capaz de reproduzir sons ou interpretar as diferentes obras de uma forma onde não se perceba que existe este difícil e árduo jogo por detrás da campânula, mais auditivamente que propriamente visualmente.

É bastante comum na trompa moderna o trompista fazer uso da técnica “bouché”, também denominada por vezes pelo seu termo alemão “gestopft”. Esta técnica consiste em fechar completamente a campânula, originando um som bastante anasalado, e é bastante usada por compositores como Gustav Mahler (1860-1911), Eugène Bozza (1905-1991) ou por exemplo Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) na sua última sinfonia (figura 16 e 17).



Figura 16. Excerto da Sinfonia nº9 de Gustav Mahler - 2º Trompa



Figura 17. Excerto da Sinfonia nº 6 de Piotr Ilitch Tchaikovsky – 4º Trompa

O trompista moderno está de alguma forma formatado apenas a conhecer duas simples posições da sua mão direita enquanto toca, quase como uma porta que abre e fecha (Scott, 2019)

Essencialmente, há três razões pelas quais os trompistas, quer sejam modernos ou de música antiga, colocam a sua mão na campânula:

1. Para suportar o instrumento e evitar que este caia;
2. Para corrigir pequenos problemas de afinação momentâneos;
3. Para suavizar e embelezar o som;

Existem cinco posições principais básicas, que são:

1. Posição aberta básica – basicamente a posição natural da mão que todos os trompistas aprendem quando começam a sua aprendizagem;
2. Posição semi-fechada básica – Através da primeira posição, manter os dedos da mesma forma, deslizando a palma da mão para o interior da campânula;
3. Posição semi-fechada com movimentos variados de dedos – Partindo da dinâmica da posição nº2, efetuar pequenos movimentos de aproximação dos dedos à palma da mão, quase como uma espécie de “ponte”;
4. Posição totalmente fechada – Mantendo a mão plana e achatada, fechar completamente a campânula, vedando ao máximo e evitando a saída de ar;
5. Posição “A onda” – Nesta posição em específico é necessário o trompista ter capacidade de segurar o peso da trompa todo com o braço esquerdo. Havendo notas em que é estritamente obrigatório retirar a mão da campânula (harmônicos naturais baixos) para subir afinação, torna-se importante ter esta coordenação bem trabalhada entre braço esquerdo e mão direita, de modo a não atrapalhar a emissão sonora.

Embora estas posições sejam consideradas as mais comuns, o trompista deve procurar as que melhor se adequam a si tendo em conta o tamanho e o formato da sua mão, para assim

conseguir uma boa afinação e foco, indo de encontro ao som que procura reproduzir. Nada melhor que muitas experimentações em ambos os registos e diferentes dinâmicas para melhor definir esta lista, que como acima referido, será sempre uma lista um pouco individual.

3.2. Afinação e timbre

Estar a tempo e afinado é o requisito mínimo necessário para se ser considerado digno de tocar numa boa orquestra ou pequeno grupo (Frøydis, 2016, p.38). A afinação é uma preocupação constante transversal a todos os trompistas, em todos os tipos de trompa. No entanto, tocar trompa natural afinado pode ser um enorme e difícil desafio, e requer da parte do instrumentista um esforço extra na sua concentração. Este esforço que consiste em ajustar e centrar as notas, para além de ser excelente no treino do ouvido, é um dos maiores benefícios aquando a transposição destes conhecimentos para a trompa moderna.

Até a metade do século XX cada país adotava uma frequência de afinação diferente, mas hoje em dia considera-se a referência de afinação o Lá=440 Hz como padrão, seguido por todos os países e fabricantes de instrumentos musicais.

Existem três grandes parâmetros quando se fala em afinação, e são:

1. Afinação temperada

Neste sistema, os doze meios tons da oitava são espaçados de forma equitativa;

2. Afinação melódica

A afinação neste sistema é usada como uma dimensão adicional expressiva, e é frequentemente usada por solistas;

3. Afinação Harmónica

Este sistema centra-se na estrutura vertical da música com a exata sintonia harmónica;

Por vezes torna-se um pouco difícil distinguir afinação de timbre, causando algumas dificuldades na perceção dos sons e da sua verdadeira afinação. Na trompa moderna, todo o som que é produzido tem uma qualidade semelhante, o que torna a questão dos timbres menos problemática. No entanto na trompa natural as coisas já não são tão simples, muito em parte devido ao uso de várias posições da mão direita, que produzem naturalmente enormes timbres diferenciados.

3.3. Articulação

O trompista, seja ele antigo ou moderno, deve possuir um bom leque de articulações, capaz de englobar todas as ideias pensadas pelos compositores.

Na trompa natural, devido às posições dos harmônicos, por vezes é normal ouvir-se pequenos glissandos indesejáveis entre as notas (ex: Dó4-Si3-Dó4). Uma forma eficaz de resolver, ou pelo menos disfarçar esta questão, será combinar essa mudança com um pequeno ataque de língua, tornando bastante mais segura a execução do intervalo em questão. Não obstante ser necessário uma boa articulação, também o domínio do legato é igualmente importante. Neste aspeto, o pensamento nas vogais é um grande trunfo, pois a movimentação da língua e da posição da cavidade oral, permitem a execução do legato de uma forma mais segura.

Fazer as coisas da “maneira mais difícil” na trompa natural faz com que a “normalidade” na trompa de válvulas pareça bastante mais fácil. Permite ao músico atingir um patamar elevado, desenvolvendo o foco, centro e articulação das notas. (Ericson, 2018)

3.4. Sonoridade, Dinâmicas e Projeção

A trompa é dos instrumentos que maior capacidade tem em se associar sonoramente e timbricamente às famílias de instrumentos que constituem a orquestra, como as cordas e os sopros. No entanto, não tem dificuldade de assumir um papel de protagonista quando assim é pedido. A paleta de sons que o instrumento produz é tão vasta que permite uma versatilidade que poucos instrumentos têm.

A trompa natural evoca uma estética muito particular: leve, ágil, virtuosística, “natural” e “voice-like” (trad.inglês: semelhante à voz humana) são características únicas de um instrumento com um som com uma natureza quente preenchida por harmônicos, com um legato irrepreensível e projeção singular.

No instrumento antigo para se produzir um som mais aberto, que naturalmente facilitará a projeção, a articulação, e a possibilidade de atingir uma panóplia de dinâmicas extremas de um confortável piano a um extremo forte, o músico deve usar uma posição da mão direita muito semelhante à que é usada tradicionalmente na trompa moderna.

Quando for necessário produzir um som mais aveludado e cuidado, permitir que os dedos unam com a campânula mantendo uma ligeira curva na palma da mão, ajudará o trompista a atingir esse objetivo, para além de facilitar bastante na técnica.

Estas três grandes características intrínsecas à trompa surgem sempre lado a lado, pois cada uma influencia as outras diretamente. Se a qualidade de uma delas não for suficiente, é certo que dificilmente as outras atingirão patamares superiores.

3.5. Trilos

Os trilos na trompa natural não são de todo um problema para o trompista que tenha desenvolvido uma boa coordenação técnica entre os lábios e a língua. Existem trilos de tom inteiro entre harmônicos abertos, como por exemplo entre Dó4 e Ré4, e entre harmônicos fechados, como Si4 e Dó5, como ocorre no Concerto de Brandenburgo nº1. Existem algumas situações onde, devido às diferentes notas que correspondem o trilo, são necessárias posições distintas da mão direita. Nestas situações em particular, o trompista tem de encontrar um compromisso entre o que é suposto ouvir e o que é possível manualmente realizar, tentando quase iludir o ouvinte. Um truque muito útil nestes casos, é começar o trilo bastante lentamente para o intervalo entre as notas ser audível, e acelerar progressivamente, dando a tal ilusão que o intervalo se mantém afinado sempre, enquanto que no fundo o trompista se limitou a encontrar uma posição de mão direita de compromisso entre as duas notas.

Praticar trilos diariamente é uma forma bastante eficaz de exercitar os músculos faciais, tornando-os mais fortes e responsivos. Este tipo de técnica foi comumente usada por compositores como J.Haydn ou W.A.Mozart nos seus concertos para trompa, escritos na época para serem executados na trompa natural.



Figura 18. Concerto Brandenburgo nº1 de J.S.Bach – Trilo de meio tom entre Si4 e Dó5



Figura 19. Concerto para Trompa nº4 de W.A.Mozart – Trilo de tom inteiro entre Dó4 e Ré4

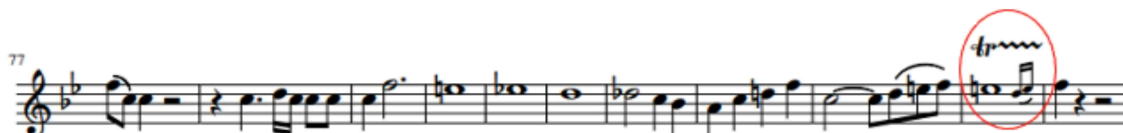


Figura 20. Concerto para Trompa nº4 de W.A.Mozart – Trilo de meio tom entre Mi4 e Fá 4

3.6. Notas problemáticas

Notas entre DÓ2 e DÓ3. Existem um conjunto de notas bastante problemáticas de tocar, e estão maioritariamente situadas no registo grave. Na oitava entre Dó2 e Dó 3 só existem apenas dois harmónicos abertos, e não é muito comum os compositores escreverem para trompa natural neste registo, pois é um verdadeiro desafio tocar uma escala cromática afinadamente. Para além de ser necessário um grande domínio de manuseamento da mão direita, é crucial ser capaz de dominar a técnica chamada de “bending”¹, “Muito usada no jazz, consiste em estabelecer um tom baixando ou subindo afinação cerca de meio tom, retornando sempre ao tom inicial (figura 21).

As notas mais usadas fora dos harmónicos abertos são aquelas que se podem obter com um simples gesto de abafamento, tendo como base estes mesmos harmónicos, como por exemplo o Si2 partindo no Dó3, ou o Fá# através do Sol2.



Figura 21. Exemplo de bending

¹ Trad. ARTOPIUM.com, termos musicais, bend: termo de jazz referente, ambos ao estabelecimento de uma tonalidade; baixar meio tom e voltar à tonalidade original ou subir meio tom sobre a nota/tonalidade original

4. A experiência dos trompistas portugueses com a trompa natural

Como metodologia deste projeto artístico, optei por complementar o trabalho com a realização de um questionário a trompistas residentes em Portugal, pertencentes a várias instituições e em fase bem distintas da carreira. O objetivo primário do questionário é apurar a relação entre o trompista moderno e o instrumento antigo, e se este considera benéfico a introdução do mesmo no seu estudo diário. São colocadas várias questões fulcrais e inerentes ao tema, que nos permitem ter uma noção mais alargada e fundamentada sobre essa relação. Através de perguntas sobre um possível contacto até ao momento por parte dos inquiridos com o instrumento, ou se estes, por exemplo, já tiveram a oportunidade de tocar profissionalmente fazendo uso do mesmo, será possível concluir com mais exatidão a verdadeira importância da trompa natural em Portugal e a possível introdução desta nos planos de curso educativos.

4.1. Participantes

O presente estudo foi realizado a 76 indivíduos praticantes de trompa, residentes em Portugal.

4.1.1. Identificação dos inquiridos. Foi possível observar que 59 dos inquiridos são pessoas do sexo masculino, e os restantes, 17, são do sexo feminino.

Da amostra recolhida, 48,7% dos indivíduos correspondem a um intervalo de idades entre os 22-30 anos (Gráfico 1).

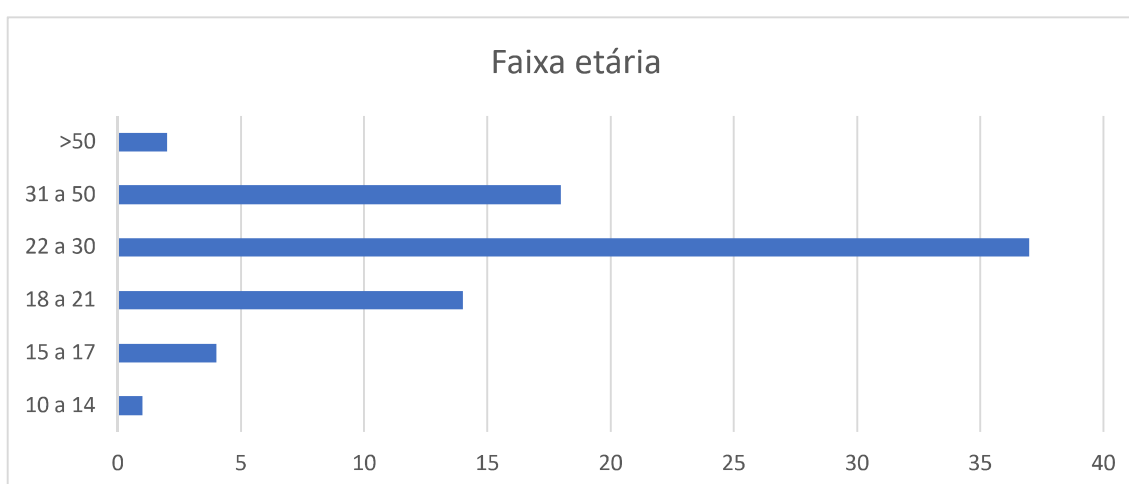


Gráfico 1. Faixa etária dos inquiridos

4.2. Instrumento

O instrumento de recolha de dados foi o inquérito pela via de questionário, pois desta forma é possível identificar opiniões, factos, preferências por parte dos indivíduos.

O processo foi realizado através do Google Docs.

Análise e Discussão dos Resultados

O questionário está dividido em 6 partes, todas interligadas entre elas. É constituído por questões abertas e fechadas. De seguida, passo a apresentar e a analisar 9 tópicos, junto dos respetivos resultados e gráficos representativos. Posteriormente será construída uma conclusão final e global sobre os resultados e análise obtidos, que nos permitirão obter informações sobre a relação entre o trompista moderno e o instrumento antigo.

Tópico 1

A primeira grande questão foi direcionada para o contacto existente até ao momento entre os inquiridos e a trompa natural. A partir da análise do gráfico 2, é possível verificar que 37 das pessoas já tiveram contacto pelo menos mais que uma vez com o instrumento antigo. Se somarmos os valores positivos, constatamos que 63 pessoas já tiveram a oportunidade, de pelo menos uma vez se familiarizar com este. É sem dúvida um dado que poderá ser uma variável relevante para a compreensão e perceção de assuntos por parte dos indivíduos no decorrer do questionário.

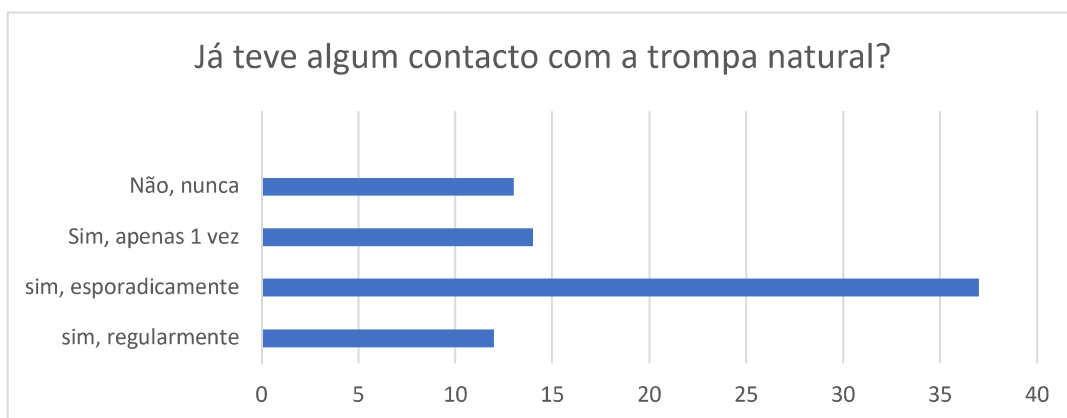


Gráfico 2. Contacto com a trompa natural

Tópico 2

Entender em que fase da vida académica ou profissional os inquiridos começaram a contactar com a trompa natural, permite ter noção de que forma o ensino moderno convencional integra o instrumento antigo nos seus planos de estudo. Através da análise do gráfico 3, verificamos que 30 pessoas (46,9% dos inquiridos) contactaram com este muito cedo na sua carreira académica,

o que nos leva a querer que há um 'forcing' por parte dos professores da disciplina de trompa moderna, no sentido de familiarizar muito cedo os seus alunos com o instrumento antigo. Somados os maiores valores, é possível afirmar que este contacto é feito ainda durante um período académico.

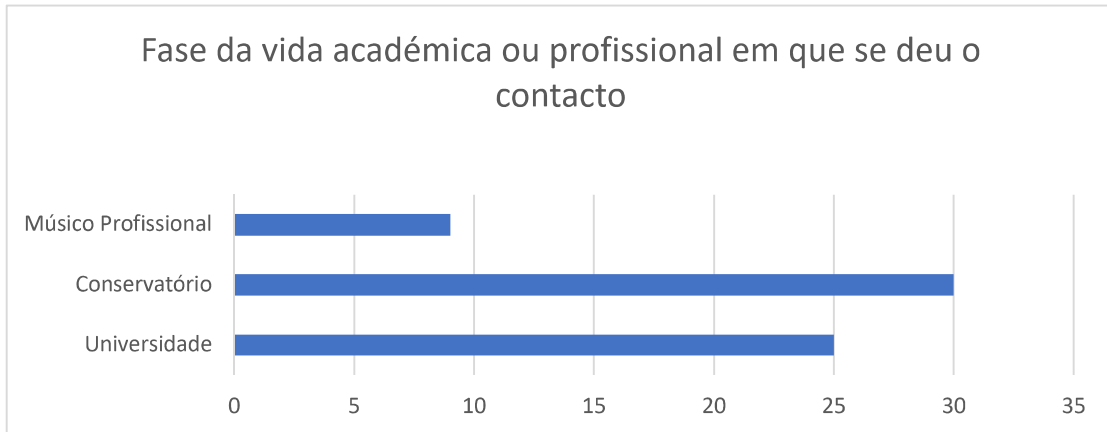


Gráfico 3. Fase da vida académica ou profissional em que se deu o contacto

Tópico 3

Embora apenas 13 pessoas de 76 (17,1% dos inquiridos) nunca tenham contactado com a trompa, é possível verificar através do gráfico 4 que existe um interesse, pela maior parte, em experimentar o instrumento. Apenas 2 pessoas demonstraram alguma reticência, enquanto 1 não manifesta nenhum interesse. Embora apenas 13 pessoas de 76 (17,1% dos inquiridos) nunca tenham contactado com a trompa, é possível verificar através do gráfico 4 que existe um interesse, pela maior parte, em experimentar o instrumento. Apenas 2 pessoas demonstraram alguma reticência, enquanto 1 não manifesta nenhum interesse.

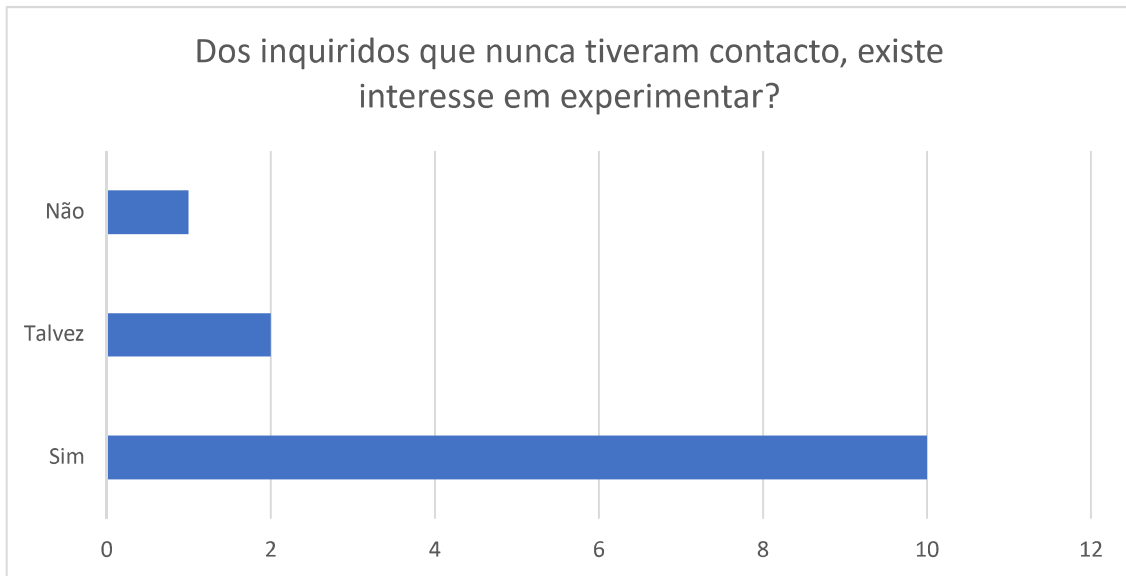


Gráfico 4. Interesse por parte dos inquiridos que nunca tiveram contacto

Tópico 4

Sendo a aprendizagem da trompa natural algo não obrigatório nos planos de curso do ensino musical em Portugal, seria de esperar que naturalmente o valor dos inquiridos que já trabalhou em contexto profissional fosse menor que o valor dos que não tiveram essa oportunidade (gráfico 5). Apesar de poucas terem sido as pessoas a fazer uso da trompa natural neste contexto, 30,3% (23 pessoas) é um excelente número tendo em conta a condicionante acima referida.

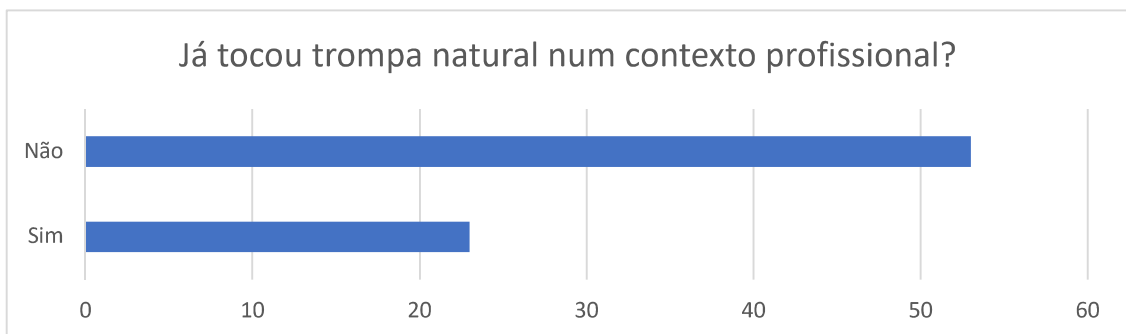


Gráfico 5. Prática do instrumento antigo em meio profissional

Tópico 5

O gráfico 6 apresenta o número de pessoas do tópico anterior nº4, que possuem instrumento próprio e fazem uso dele no contexto profissional. Sendo a trompa natural algo bastante dispendioso e que não se usa com tanta regularidade como a trompa moderna no mercado musical português, é possível verificar que a maior parte dos inquiridos opta por alugar ou pedir emprestado a colegas, para assim poderem aceitar os trabalhos pontuais que surgem, ou mesmo somente para estudar e tirar partido das características educativas da trompa natural.

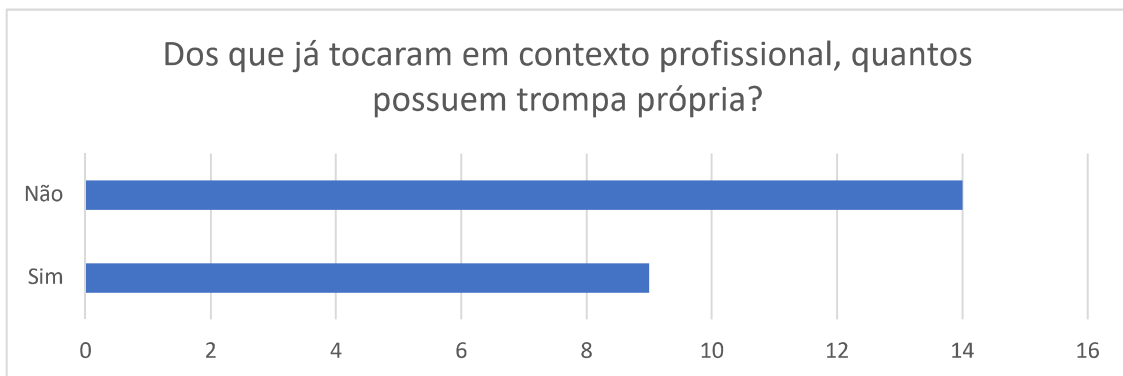


Gráfico 6. Proprietários de trompa natural própria que fizeram uso da mesma em contexto profissional

Tópico 6

É interessante perceber de que forma as pessoas que adquiriram o instrumento antigo, verdadeiramente fazem uso dele no seu quotidiano, seja meramente para fins recreativos ou em contexto profissional.

Pela análise do gráfico 7, constatamos que todos os inquiridos que possuem trompa natural própria a integram no seu estudo diário com bastante regularidade.

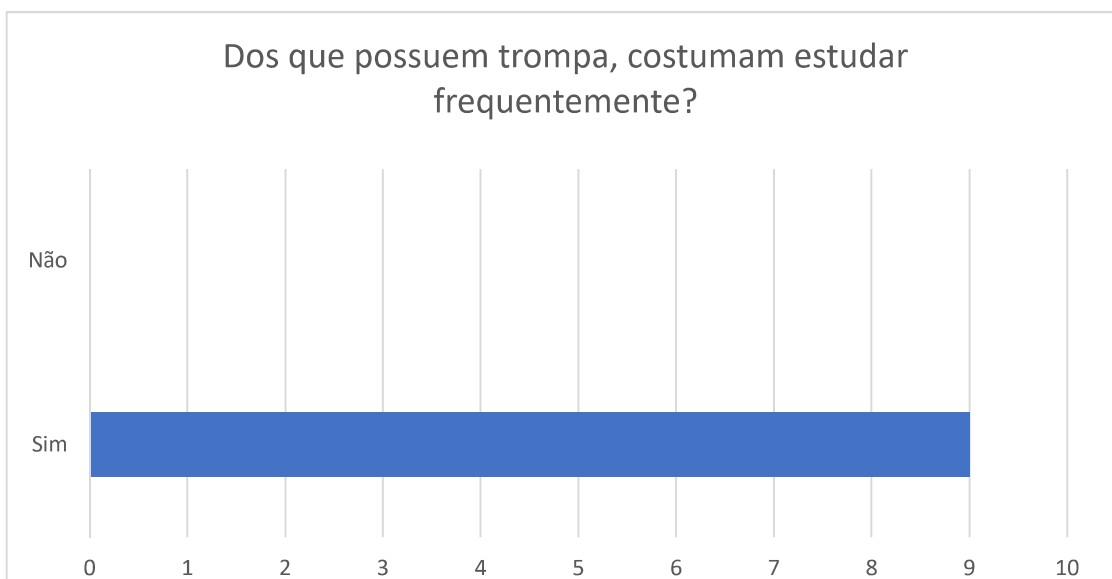


Gráfico 7. Frequência de estudo dos praticantes possuidores de trompa natural própria

Tópico 7

Este será, provavelmente, o tópico mais importante juntamente do tópico 9 e final. O instrumento antigo e o instrumento moderno estão naturalmente ligados, sendo o último “apenas” uma versão altamente melhorada e capacitada da versão antiga, que, não obstante de ter uma história fabulosa, não se pratica em Portugal com tanta regularidade hoje em dia. Simular os conceitos básicos da trompa natural, como por exemplo as notas fechadas e abertas, a direção frásica associada às mesmas, o timbre, a sonoridade e articulação, permite ao trompista dominar a obra de melhor maneira, e, tentar ao máximo ir de encontro ao que o compositor idealizou. Através da análise do gráfico 8, constatamos que uma grande percentagem dos inquiridos (82,9%), tem como recurso este estudo combinado entre conceitos antigos e conceitos modernos.

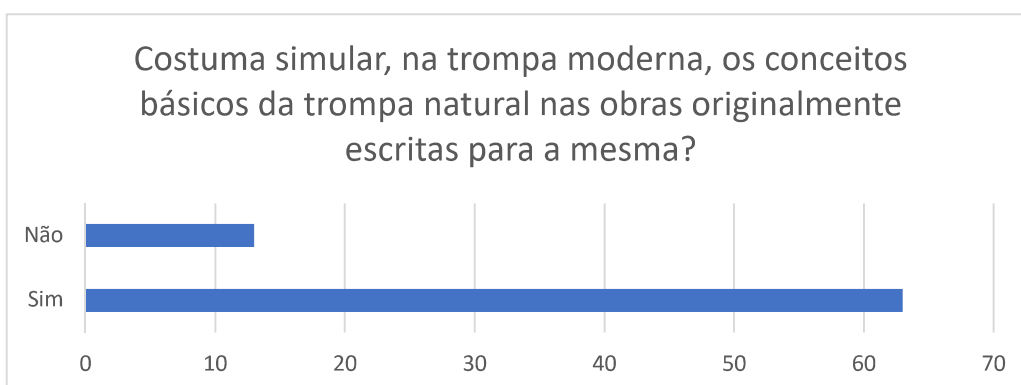


Gráfico 8. Simulação de conceitos básicos da trompa natural

Tópico 8

Neste tópico são abordados os conhecimentos dos inquiridos no que toca a 3 diferentes aspetos, sendo eles: o conhecimento da história do instrumento, o reportório original composto para este, e numa vertente mais técnica, o manuseamento da mão direita. A escala varia entre 1 (POUCO) e 4 (MUITO). Analisando o gráfico nº9, constata-se que grande parte dos inquiridos se encontra consideravelmente confortável no que toca ao conhecimento da história do instrumento antigo. No entanto, o seguinte valor mais alto está situado num patamar inferior, o que nos permite afirmar que existem algumas noções, mas as pessoas não têm, de facto, um conhecimento suficientemente aprofundado sobre o assunto. Em contraste, uma pequena, mas significativa parte (15,8%), considera que possui um saber vasto, estando inserida no grupo de inquiridos que responderam afirmativamente com grau de afirmação máximo.

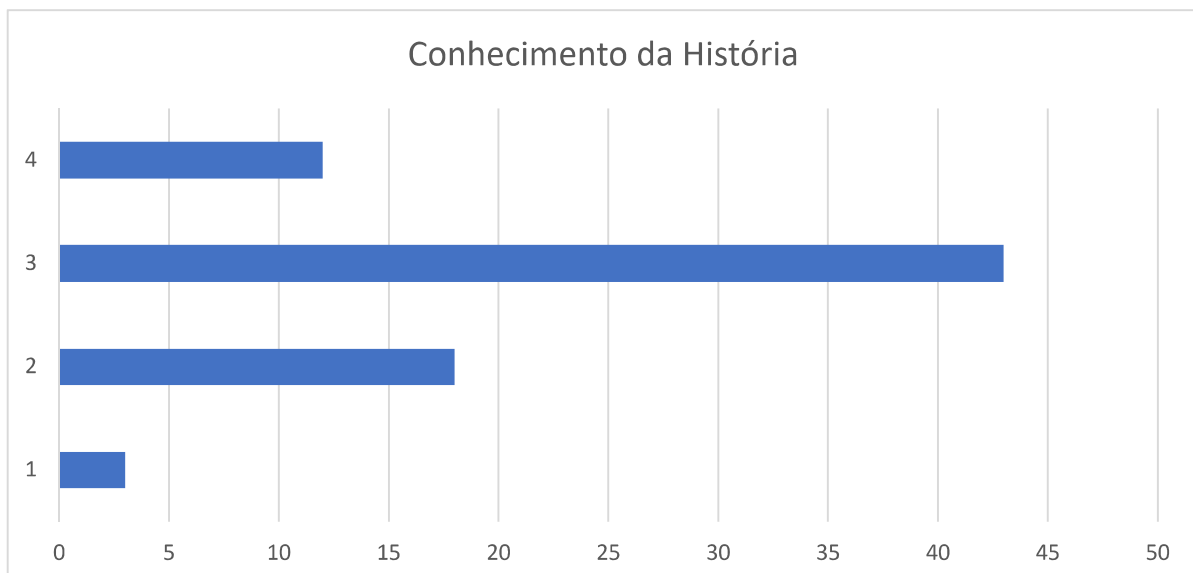


Gráfico 9. Conhecimento da história

No gráfico 10, é possível verificar uma constante bastante semelhante ao gráfico anterior nº9. Mais de metade dos inquiridos (53,9%) afirma que conhece o reportório original composto para a trompa natural. Da mesma forma que os dados do conhecimento da história nos permitem visualizar uma certa oscilação entre valores muito bons e somente aceitáveis, constatamos que apesar de o segundo valor mais alto ser novamente um valor de aceitação abaixo do esperado, a soma dos valores positivos possibilita afirmar que existe um conhecimento bastante razoável das obras compostas na época para o instrumento.

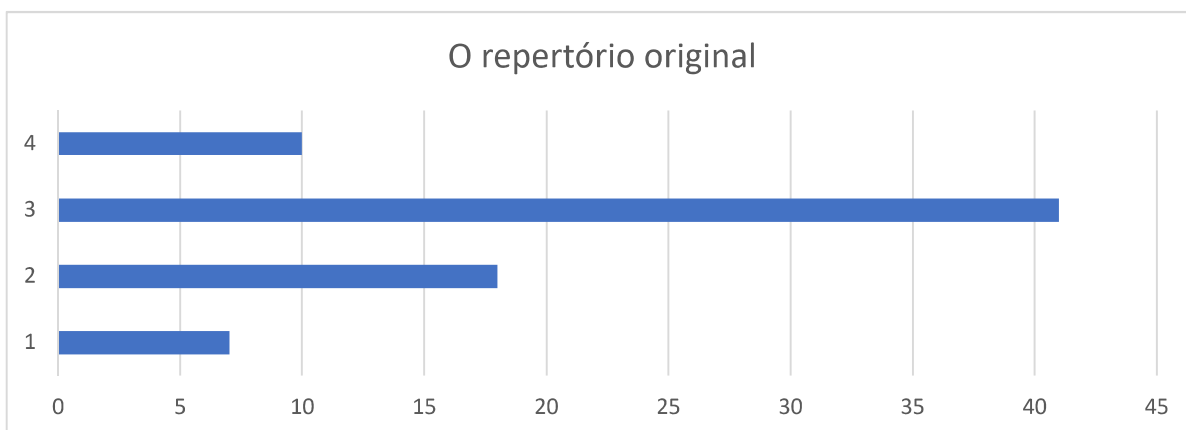


Gráfico 10. O repertório original

No gráfico 11 estão descritos os valores para o conhecimento dos inquiridos no que toca ao manuseamento da mão direita, e toda a técnica associada.

Naturalmente, se a aprendizagem da trompa natural e as suas técnicas não são algo implementado no sistema educativo, como já pude referir anteriormente, é de esperar, que, apesar de 63 pessoas em 76 (82,9% dos inquiridos) já terem contactado com o instrumento, provavelmente aquando desse contacto, não tenham tido noções suficientes para tirar partido de tudo o que este tem para oferecer.

Como referenciado no Capítulo 3, a técnica da mão direita é algo que permite ao instrumentista obter notas que estejam fora da série de harmónicos da tonalidade, possibilitando a construção de uma escala cromática. É um processo bastante difícil, e requer anos de estudo aprofundado para adquirir um domínio sólido.

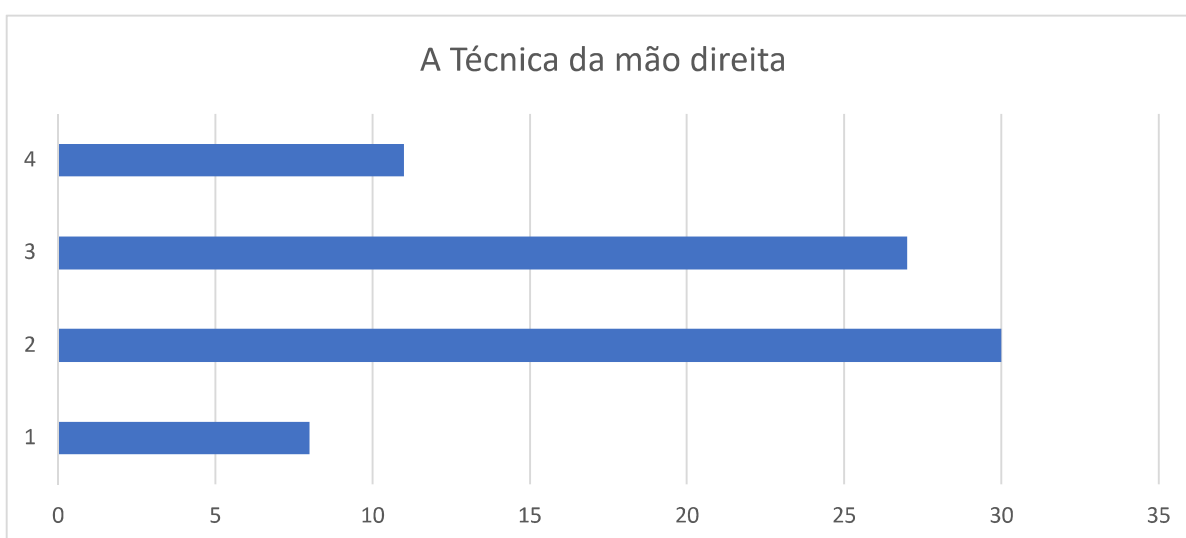


Gráfico 11. A técnica da mão direita

Tópico 9

Finalmente, atingimos o tópico final onde foi questionado aos inquiridos se, mediante o seu contacto até ao momento e as especificidades do instrumento, consideram benéfico o estudo do mesmo, havendo possibilidade de fundamentar a sua resposta com algumas observações (gráfico 12).

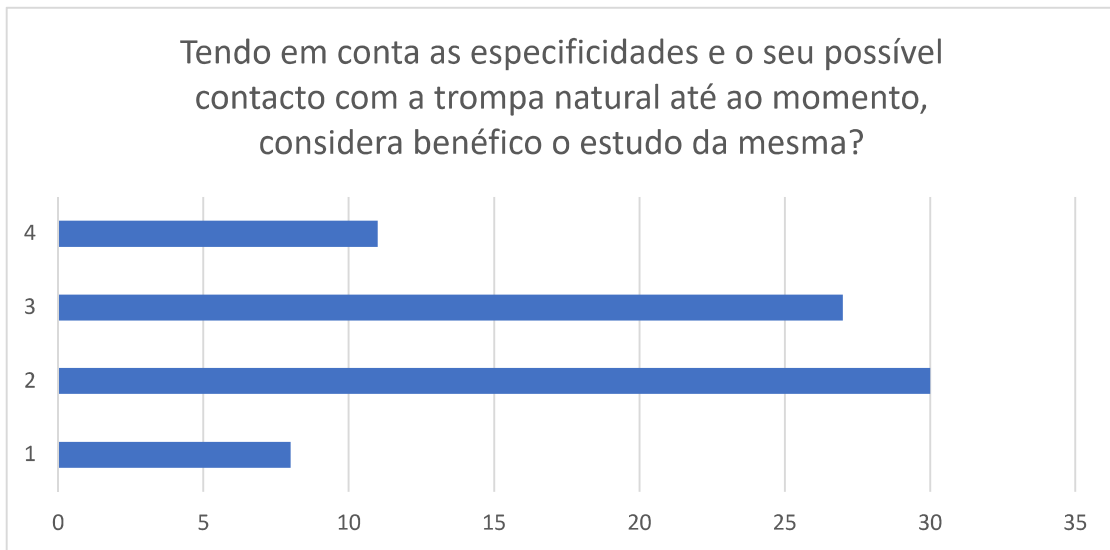


Gráfico 12. Relevância do estudo da trompa natural

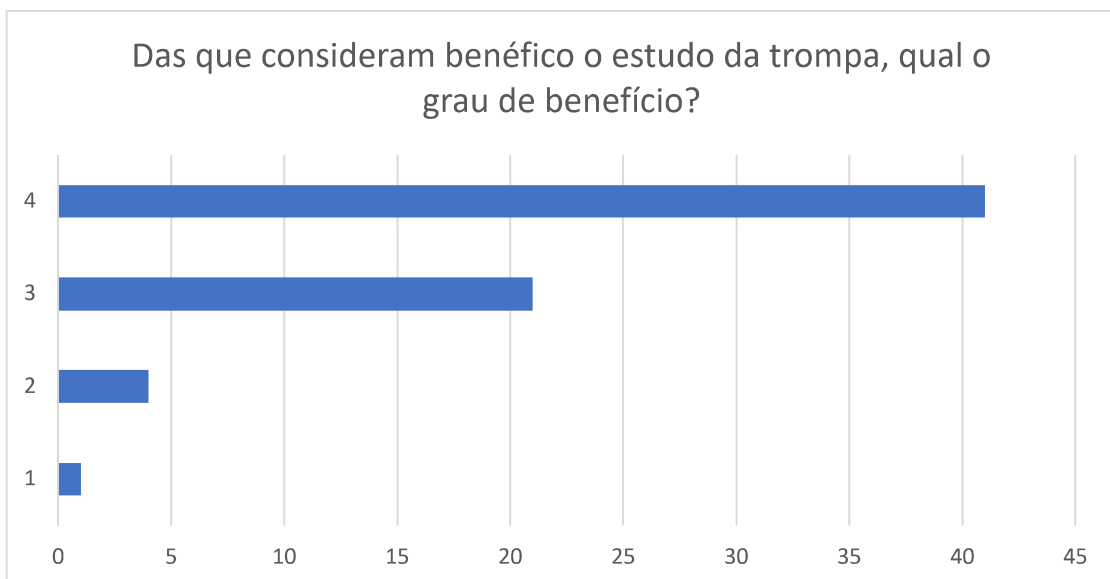


Gráfico 13. Grau de benefício

Após a análise dos gráficos 12 e 13 e respetivas observações anexas à questão, podemos afirmar que em termos globais, quase 90% da amostra considera bastante benéfico o estudo da trompa natural para o seu desenvolvimento como trompista, transportando ensinamentos e aspetos de um instrumento para o outro. Alguns inquiridos referiram, que a nível técnico, não só sentiram melhorias na articulação, como um aumento significativo do seu leque musical em termos sonoros, de corpo do som, e também facilidade em explorar novas dinâmicas. Num aspeto mais musical, algumas pessoas constataram, que, ter uma melhor compreensão histórica do instrumento, das obras para ele compostas e respetivas interpretações da época, lhes permitiu ter uma abordagem mais séria e detalhada do fraseado e fundamento acústico que devem ter quando tocam o instrumento moderno de válvulas.

Análise do Inquérito

Depois de uma análise detalhada de todas as questões e respostas por parte dos inquiridos neste questionário, a conclusão a que se chega, é sem dúvida bastante esclarecedora.

Tendo em conta o meio e a abordagem deste tema nos dias de hoje, o número dos inquiridos que constituem a amostra é considerado um excelente número, em termos de quantidade e qualidade. Constituído por uma enorme variedade, quer de idade quer de género, são inquiridos com um ponto de vista assertivo, não deixando grande espaço para possíveis leituras erradas quanto ao tema em questão e a sua respetiva opinião.

Ao longo de todos os tópicos verificamos essa opinião ser constante e sólida, diria até que em crescendo, no que toca ao benefício do estudo do instrumento antigo, e de que forma este facilita o desenvolvimento e a performance no instrumento moderno.

Como referido anteriormente, os tópicos 7 e 9 são determinantes pela importância da questão e a sua resposta. Cerca de 90% dos inquiridos de uma amostra notável, confirmam de forma incisiva o que este projeto pretende defender: é, sem margem para dúvidas, muito benéfico ao trompista moderno poder contactar com o instrumento antigo, e desenvolver, através do seu estudo, capacidades e aptidões que possa transportar para a sua performance quotidianamente na trompa moderna.

Conclusão

Escolhi este tema ao iniciar este projeto, por ser algo com que me identifico totalmente.

Tive algumas oportunidades de trabalhar profissionalmente com o instrumento antigo, onde fui constatando, com o tempo, que apesar de tentar cumprir sempre ao máximo com o que me era proposto, por vezes, o meu conhecimento em determinadas áreas era muito superficial. Através da pesquisa e investigação neste projeto, considero-me hoje muito mais instruído e capacitado para contactar melhor com a trompa natural, de uma forma mais correta e focada. Sempre considerei que transportar os ensinamentos de uma trompa para a outra era algo que me ajudava bastante, por isso, achei quase de carácter obrigatório fazer um questionário no final deste projeto, para poder verificar se era uma opinião transversal na comunidade trompística em Portugal. Foram feitas várias questões, onde ao fim é permitido aos inquiridos fazer algumas observações globais sobre o tema. Para além de a análise dos dados e gráficos comprovarem o que eu tinha em mente, através destas observações é possível verificar que a maior parte da amostra se identifica com a minha linha de pensamento. Neste trabalho constituído por 4 capítulos, onde os 3 primeiros são meramente do foro histórico e técnico, o capítulo 4 do inquérito assume um papel determinante no desenrolar de todo o projeto. Desta forma, foi bastante esclarecedor nos dados apresentados algo que está em falta no plano de curso educativo da trompa em Portugal. Ao contrário de outros países, como Alemanha, Suíça ou até mesmo os nossos vizinhos em Espanha, é de estranhar a falta de existência de uma disciplina de carácter obrigatório que permita aos alunos contactarem com a trompa natural durante o seu período académico. Este contacto, como pudemos constatar ao longo de todo o trabalho, não só desenvolve o trompista a nível técnico e o ajuda na performance, como o instrui de melhor forma, capacitando-o de uma consciência e sabedoria única.

É possível concluir, portanto, que só existem vantagens neste estudo misto entre instrumento antigo e moderno. Naturalmente, para uns trará mais benefícios que para outros, como em qualquer processo educativo, mas certo, é que é impossível trazer algum tipo de desvantagens.

Como se costuma dizer, o saber não ocupa lugar, e quanto mais contextualizado estiver o trompista, seja ele antigo ou moderno, melhor conseguirá desempenhar a sua função.

Bibliografia

- Alpert, M. K. (2010). *A Trompa Natural para o Trompista Moderno* (Tese de Doutoramento). Universidade de São Paulo;
- Anderson, J. D. (1960). *Brass score teching in the symphonies of Mozart, Beethoven and Brahms* (Dissertação). North Texas State University;
- Brown, H. M. & Sadie, S. (1989). *Performance Practice*. New York: W.W. Norton & Co. Inc;
- Dauprat, L. (1824). *Méthode pour cor alto et cor basse*. Paris: Zetter;
- Domnich, H. (1808). *Méthode de Premier et de Second Cor*. Paris: Le Roy;
- Elson, A (1923). *Orchestral instruments and their use*; Boston: The Page Company;
- Ericson, J. (2018). *Playing Natural Horn Today: An introductory Guide and Method for the Modern Natural Hornist*. Retrived from: <http://www.public.asu.edu/~jperics/play-natural-horn.html>, consultado em: 13.1.2021;
- International Electrotechnical Comission (1994). *Harmonic Series of Sounds*; Retrived from: <http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=801-30-04>, consultado em: 15.12.2020;
- London, United Kingdom: Plumstead peculiar press;
- Matosinhos, R. (2011). *Horn's Pocket Guide*. Lisboa: AVA Musical Editions;
- Morley-Pegge, R. (1960). *The French Horn*. Universidade da Califórnia: Ernest Been Limited;
- Ritter, D. G. (1964). *The Brass Instrument as used by Brahms in his four Symphony* (Tese de Mestrado). North Texas State University;
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove;
- Scott, A. (2019). *Historical Horns Handbook: Vol I: Natural Horn an Introduction*.
- Scott, A. (2021). *A Short History of the Horn*. Retrived from: <https://www.annekescott.com/a-short-history-of-the-horn>, consultado em 12.1.2021;
- Seiffert, S. L. (1968). *Johannes Brahms and the French horn* (Tese). University of Rochester;
- Wekre, F. R. (2016). *Reflexões sobre como tocar bem trompa* (1ª ed.). Lisboa: Ava editions;
- Yamaha (2020). *The origins of the Horn - The birth of the horn*. Retrived from: https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/horn/structure/, consultado em 10.12.2020;
- Zarzo, V. (2000). *La Evolución Musical*. Benaguasil: Consolat de Mar.

Anexos

Questionário

Sexo / Idade / Escolaridade

QUESTÃO1 – Já teve algum contacto com a trompa natural? (1-NUNCA, 2-UMA ÚNICA VEZ,3-ESPORADICAMENTE, 4-REGULARMENTE)

SE SIM – Em que fase da sua vida académica ou profissional começou a contactar com a trompa natural?

Conservatório / Escola Profissional / Universidade / Músico Profissional ou Freelancer

SE NÃO – Sente curiosidade em contactar com o instrumento? **SIM/NÃO**

QUESTÃO2 – Já tocou trompa natural num contexto profissional?

QUESTÃO3 – Possui trompa natural própria? **SIM/NÃO**

SE SIM – Costuma estudar frequentemente? **SIM/NÃO**

SE SIM – Quão frequente numa escala de 1-4? (sendo 1-TODOS OS DIAS, 2-DIAS INTERCALADOS, 3-SEMANALMENTE, 4-MENSALMENTE)

QUESTÃO4 – Costuma simular, na trompa moderna, os conceitos básicos da trompa natural nas obras originalmente escritas para a mesma? **SIM/NÃO**

SE SIM – Durante esse estudo ou performance, tem em conta e põe em prática as particularidades da trompa natural, como por exemplo:

Importância das notas fechadas/abertas

Direção frásica

Articulação

Som e timbre

QUESTÃO5 – Numa escala de 1-4 (sendo 1 POUCO e 4 MUITO) como classificaria os seus conhecimentos no que diz respeito:

A História da trompa natural

O Repertório original

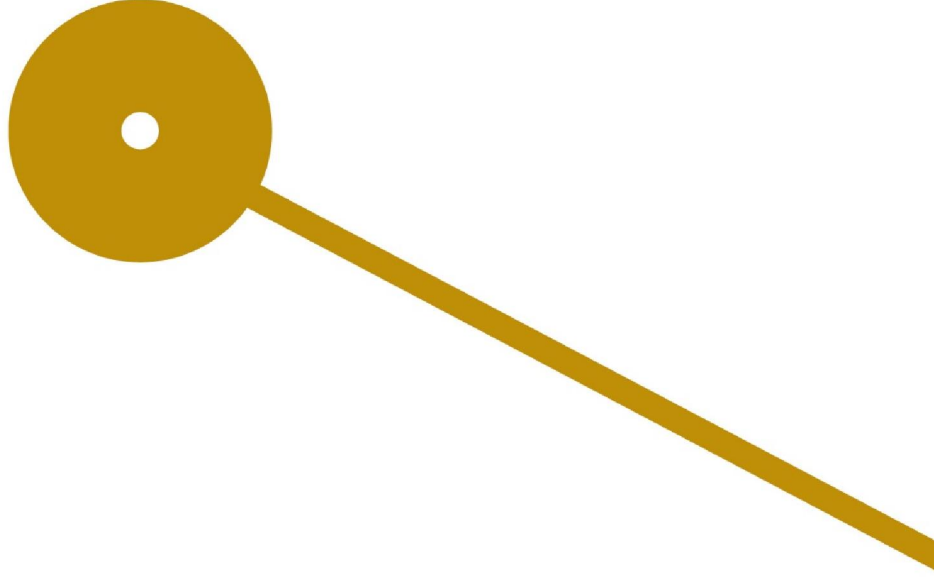
A Técnica da mão direita

QUESTÃO6 - Tendo em conta as especificidades e o seu possível contacto com a trompa natural até ao momento, considera benéfico o estudo da mesma? **SIM/NÃO/NÃO SE APLICA**

SE SIM - Quão benéfico e em que aspetos, numa escala de 1-4? (sendo **1 POUCO** e **4 MUITO**)

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Sopros - Trompa

A contribuição do estudo da trompa natural para o
desenvolvimento do trompista moderno
Daniel da Rocha Canas