

Faria, V., Andrikopoulos, D., & Martingo, A. (2020) Técnicas não convencionais no trompete e a sua incidência no repertório português dos últimos quarenta anos. In Martingo, A. & Telles, A. (Eds.), *Musica instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 103-109). V. N. Famalicão: Húmus.

# Técnicas não convencionais no trompete e a sua incidência no repertório português dos últimos quarenta anos

Vasco Silva de Faria  
Dimitris Andrikopoulos  
&  
Ângelo Martingo

Presentes com particular ênfase desde a década de 1940 (Tribuzi, 1992: 3), a experimentação e inovação na escrita para trompete ganham particular relevo no repertório deste instrumento a partir da década de 1970, incluindo Cherry (2009: 311) entre as designadas técnicas não convencionais (*extended techniques*) os multifónicos, as vocalizações, o *flutterzunge*,<sup>1</sup> o *glissando*,<sup>2</sup> os trilos labiais, os trémulos e posições auxiliares, as surdinas,<sup>3</sup> a remoção de bombas e as notas pedais. Hickman (2006) refere também a respiração circular e enumera os vários tipos de surdina, enquanto Sherman (1979) inclui, entre as técnicas, a utilização do *vibrato* de forma não convencional (Faria, 2018: 38). Tribuzi (1992: 4) classifica as técnicas não convencionais em duas categorias, consoante sejam executadas com os lábios ou apenas com a coluna de ar. Já Ghahremani (2016: 12) sugere uma classificação em cinco categorias, a saber, técnicas labiais, técnicas de articulação, vocalizações, multifónicos, e técnicas de bombas e pistões.

## Extensão da técnica no repertório internacional

Composta em 1974, a *Sonatina*, para trompete solo, de Hans Werner Henze (1926-2012), apresenta um exigente desafio técnico ao intérprete, recorrendo o compositor ao *vibrato* de um quarto de tom, que confere um efeito bastante expressivo ao segundo andamento (*Canzona*); ao *flutterzunge*, essencial na execução do terceiro andamento (*Signale*); ao *glissando* e a uma variedade de aplicações de surdina, completamente, ou parcialmente colocada na campânula do instrumento. No início do segundo andamento, Henze indica a utilização de uma *soft mute* e, no início do terceiro andamento, de uma *sharp mute*, podendo o trompetista recorrer a uma surdina *wha-wha* sem haste, manuseando-a como uma surdina *plunger*.

Resultando num exemplo privilegiado de exploração de técnicas não convencionais (Meredith, 2008: 1), Stanley Friedman (n. 1951) compõe, em 1975, *Solus*, para trompete solo, para a qual é recomendada a utilização do trompete em Dó, fazendo o compositor

---

<sup>1</sup> O *flutterzunge* é produzido com a articulação *rrrrr*, resultando um som muito característico (Faria, 2009: 29). A sua execução requer um domínio seguro e abrangente do registo, do suporte da coluna de ar e da posição da língua (Torres, 1996: 50; Hickman, 2006: 133-149).

<sup>2</sup> O *glissando* é produzido na trompete através do aumento da pressão dos lábios, fazendo ainda deslizar alternadamente os pistões do instrumento numa rápida progressão de passos intermediários com válvulas ou meia válvula (Tribuzi, 1992: 5), implicando a sua execução uma utilização consistente da coluna de ar aliada ao domínio e precisão da técnica digital (Thompson, 2002: 3), bem como uma correta utilização das bombas (cf. Faria, 2009: 29).

<sup>3</sup> Sherman (1979: 122) refere que a utilização da surdina *plunger* não é muito comum, sugerindo que tal implica uma dificuldade técnica acrescida na execução, devida ao manuseamento da surdina com uma mão (normalmente a esquerda) e a execução do instrumento com a outra (normalmente a direita). Com a utilização de suportes específicos para a surdina, as mãos ficam livres para a execução, o que permite potenciar uma diversidade maior de dinâmicas e uma afinação mais correta. Sherman (1979: 120-1) refere que o efeito da surdina *cup* é mais comumente realizado através do uso da surdina *straight* com um copo na extremidade. Nessa opção, a abertura do copo é essencial, sobretudo se atentarmos a questões de timbre ou de afinação (cf. Faria, 2009: 29-30).

desfilar ao longo dos quatro andamentos que compõem a obra (*Introduction, Furtively, Scherzando-Waltz* e *Fanfare*) trilos tímbricos,<sup>4</sup> deslizamento de bombas, trémulos, *flutterzunge*, surdina *harmon* (com haste), notas pedais, quartos de tom, trilo em conjunto com deslizamento de bombas, *shake*,<sup>5</sup> e remoção de bombas.

Ainda nessa década, Robert Erickson (1917-1997) compõe, em 1977, *Kryl*, para trompete solo em Dó, que constitui um excelente ponto de partida para o conhecimento da escrita do compositor. Colaborando frequentemente com os seus intérpretes, Erikson tem encontrado na elaboração de obras de pequena dimensão um meio privilegiado de experimentação e desenvolvimento da escrita idiomática para os instrumentos que aborda. Com uma duração aproximada de sete minutos, *Kryl*, desenvolvida em colaboração com o trompetista Edwin Harkins, apresenta um desafiante recurso a microtons, *glissandi*, uso dos pistões (e.g., a dado momento, o primeiro pistão do trompete é removido, desfamiliarizando o timbre), ou uma variedade de vocalizações, como a projeção de voz para dentro do instrumento, a alternância rápida entre a voz e sons produzidos no trompete, a utilização da voz simultaneamente com o trompete, ou a projeção da respiração dentro do instrumento até ao grito (cf. Harkins, 1980; Tribuzi, 1992: 35ss, 44; Cherry, 2009).

Na escrita composicional do trompetista Franck Ticheli (n. 1958), verifica-se também ampla exploração sonora do instrumento, incluindo o recurso a multifónicos, *flutterzunge*, *flutterzunge* com a utilização de ar, utilização de quartos de tom, trémolo com os pistões, *glissando* com a utilização dos pistões, meia válvula (*half-valve*, por vezes em combinação com *flutterzunge*), ecos e *flap-tonguing*, e ainda diferentes surdinas, designadamente, *cup*, *harmon* e *straight mute*. Composta em 1982, *The First Voice*, para trompete solo em Si bemol, reflete tal experimentação e o íntimo conhecimento das possibilidades do trompete (cf. Jones, 2015).

Já em 2001, Heinz Karl Gruber (n. 1943) escreve *Exposed Throat*, para trompete solo em Dó, em que contempla uma panóplia de recursos técnicos e tímbricos: multifónicos, meia válvula (*half-valve*), *glissandi* com os pistões, trilos com a utilização dos lábios, rápidos *shake-trills*, dedilhações alternativas, efeitos percussivos com os pés e surdinas várias. A voz é também objeto de ampla exploração na obra, utilizando o compositor uma pauta para o instrumento e outra para a voz, cuja escrita à distância de quinta ou de sexta não só resulta num particular timbre como dá corpo à dimensão harmónica da obra.

### **Técnicas não convencionais no repertório em Portugal**

O repertório para trompete solo por compositores portugueses ou residentes em Portugal tem emergido progressivamente nas décadas mais recentes. Em particular, na década de 1980, Jorge Salgueiro (n. 1969) escreve três tocatas e, na década seguinte, em 1993, Christopher Bochmann (n. 1950) compõe *Essay IX*. Posteriormente, Hugo Ribeiro (n. 1983) escreve *Dialogues for Solo Trumpet*, em 2006, para trompete em Dó; Pedro Faria Gomes (n. 1979) compõe, no mesmo ano, *Dark Chamber*, para trompete solo em Si bemol, enquanto Ka'mi escreve *Rastos de uma Resposta*, em 2008. Em 2010, Gonçalo Gato (n. 1979) compõe *Transformação*, também para as provas de Nível Superior de Trompete da 24ª Edição do concurso Prémio Jovens Músicos; Tércio Silva (n. 1988)

---

<sup>4</sup> A alteração tímbrica de sons, em trilos ou trémulos tímbricos, é efetuada através de uma alternância rápida entre a dedilhação comum e a dedilhação alternativa (posição auxiliar), utilizando as posições da série dos harmónicos disponíveis ou sugeridas pelo compositor.

<sup>5</sup> O *shake* pode ser produzido pelo movimento rápido dos lábios (como um trilo de lábio descontrolado), pelo movimento rápido da mão (movendo ligeiramente a trompete na embocadura), ou por uma combinação de ambos, causando uma rápida flutuação do som e do timbre (Tribuzi, 1992: 10).

produz *Meloritmo* em 2011. Entre as obras a solo mais recentes, contam-se *The Broken Note* (2012), por David Miguel (n. 1979); *Newapproaches...* (2015), de Jorge Portela (n. 1976); *I [W]ill Meet You by the Sea* (2018), de Carlos Brito Dias (n. 1991); e *CTPV X* (2019), de Ricardo Melo (n. 1977).

Em algumas das obras citadas, é observável uma ampla exploração da extensão dos recursos técnicos e possibilidades expressivas do instrumento. Tal é o caso das três tocatas para trompete solo, que Jorge Salgueiro compõe entre 1985 e 1986, em que evidencia a sua formação especializada no instrumento. Na *Primeira Tocata para Trompete Solo*, op. 3, o compositor faz uso de alterações tímbricas, *flutterzunge* e *glissando*, bem como do *slap*<sup>6</sup> no bocal, usando uma técnica não convencional mais frequente no repertório das madeiras, e que resulta num *ghost sound*. Na *Segunda Tocata para Trompete Solo*, op. 4, o compositor retoma as alterações tímbricas, no segundo andamento, bem como a percussão no bocal. A *3rd Tocata for Solo Trumpet*, op. 5, de 1986, caracteriza-se pela prevalência de um *ostinato* ao longo de toda a obra, com efeitos percussivos, conferindo à obra um caráter de estudo. No âmbito das técnicas não convencionais, o compositor recorre frequentemente à alteração tímbrica dos sons através da remoção e colocação de bombas, sobretudo da primeira e da segunda, uma vez que à terceira bomba fica reservado o papel de auxiliar de afinação, como é habitual na execução do instrumento. Sempre que o compositor recorre a esta técnica, escreve compassos de espera com repetição e a indicação para despendar o tempo necessário à execução correta deste processo. Recorre também ao *bouché*, em simultâneo com a utilização de dedilhações alternativas.

Em *Dialogues for Solo Trumpet*, Hugo Ribeiro prevê a utilização de surdinas, nomeadamente a surdina *Harmon*, com a haste aberta ou fechada. As duas indicações para a surdina consistem no sinal ‘+’, que indica que o trompetista deve fechar a haste, e ‘o’, para surdina aberta. Tal diferenciação do som através dos distintos usos da surdina traduz o diálogo a que se faz menção no título. O uso de surdinas (*straight*), bem como o *flutterzunge* ou efeitos, como tocar direcionando o instrumento para a estante, ocorrem também em *Transformação* (2010), para trompete solo, de Gonçalo Gato.

Composta por Ka’mi para o Prémio Jovens Músicos, em que figurou como peça obrigatória do nível superior, *Rastos de uma Resposta* (2008), para trompete solo, materializa uma ampla exploração técnica do instrumento, utilizando quer os recursos do trompete natural, quer as possibilidades do sistema de válvulas/pistões. O compositor explora uma tessitura alargada do instrumento, recorrendo à utilização de notas pedais (que designa por *fundamental tone*)<sup>7</sup> fora da extensão habitual do mesmo; o *glissando*, que ocorre por duas vezes, com harmónicos sem pistões (o que contribui para uma melhor execução do efeito); e alterações tímbricas, produzidas pelas diferenças microtonais que resultam do uso de diferentes dedilhações para a emissão de uma dada nota.

Nas mais recentes obras acima referidas, as técnicas não convencionais estão presentes em *Meloritmo*, de Tércio Silva, em que é usado o *flutterzunge*; em *The Broken Note*, de David Miguel, em que prevalecem as alterações tímbricas, assentes em trémulos, *flutterzunge* e *glissandi*; em *I [W]ill Meet You by the Sea*, de Carlos Brito Dias, em ocorrem alteração tímbricas e o uso surdinas (*straight* e *wha-wha*); e ainda em *CTPV X*, de Ricardo Melo, que inclui o *flutterzunge* e o *glissando*.

## Excursão e conclusão

---

<sup>6</sup> O *slap* é mais frequente nos instrumentos de madeiras. Da utilização da língua no interior do bocal resulta um *ghost sound* (som fantasma), em que se percebe um som de altura definida sem projeção.

<sup>7</sup> O *fundamental tone* (nota pedal) é produzido pela execução de uma nota grave, como um harmónico-base, fora da extensão habitual do instrumento (cf. Thompson, 2002; Rodriguez, 2014; Stamp, 2005).

Frequentemente, as obras em que é proeminente a exploração técnica do instrumento resultam de contextos em que o compositor é ele próprio trompetista, trabalha em colaboração com um instrumentista, tem um propósito didático ou compõe no âmbito de concursos de interpretação da especialidade. Ora, se, por um lado, a inovação técnica poderá concorrer para a disseminação das obras no campo no qual emergem ou para o qual são produzidas, não pode em função dela, por outro lado, ser aferida a relevância composicional das obras para o instrumento. Nesse contexto, refira-se como contraponto *Sequenza X*, de Luciano Berio (1925-2003) e *Essay IX*, de Christopher Bochmann. Escrita em 1984, e estreada nesse ano pelo trompetista Thomas Stevens (1938-2018), *Sequenza X* foi escrita por encomenda e convite da Orquestra Filarmónica de Los Angeles. Não obstante integrar o conjunto de obras com a mesma designação em que se explora virtuosisticamente as possibilidades tímbricas e expressivas dos diversos instrumentos, *Sequenza X*, evidenciando um exaustivo tratamento da articulação (*doodle tongue* e *flutterzunge*), e a ressonância do piano para o qual é frequentemente direcionado o trompete, traduz uma presença mínima de técnicas não convencionais, radicando a sua dificuldade, de acordo com Stevens (2017), na resistência física exigida (tratando-se de uma obra com duração aproximada de dezoito minutos). Num conjunto de obras que se integra no idêntico propósito de exploração idiomática dos instrumentos, Christopher Bochmann escreve *Essay IX*, para trompete solo em Si bemol, obra que se afigura como a mais relevante do repertório de compositores portugueses ou residentes em Portugal no período em análise. Composta em 1993, *Essay IX* exige o domínio da respiração circular, considerando as frases longas e o *legato* da secção inicial da obra, e requer a utilização das surdinas *plunger* e *cup*, assentando, em todo caso, numa exploração técnica consistente com a tradição do instrumento. Resulta do exposto que, se, por um lado, de modo congruente com o contínuo histórico da expansão dos recursos, a exploração tímbrica fez proliferar, designadamente a partir da segunda metade do século XX, modos de execução que extravasam o uso tradicional do instrumento, sendo patente em obras que entretanto integraram o repertório, por outro lado, como evidenciado nas obras citadas de Berio e Bochmann, as técnicas não convencionais não definem algumas das mais marcantes obras citadas. Assim, se a escrita para trompete não poderá ignorar a extensão dos recursos, permanecerá em cada obra a questão da pertinência composicional do seu uso.

## Referências

- Cherry, A. K. (2009). *Extended techniques in trumpet performance and pedagogy*. (Dissertação, DMA, University of Cincinnati).
- Ghahremani, C. L. (2016). *Contemporary strategies for fundamental development: utilizing extended techniques to advance foundational trumpet methodology*. (Dissertação, DMA, University of Miami).
- Faria, V. S. (2009). *Ensino da trompete em Portugal: uma concepção pedagógica para a iniciação ao instrumento* Dissertação, Mestrado em Estudos da Criança, Universidade do Minho).
- Faria, V. S. (2018). *Repertório para trompete em Portugal de 1980 a 2010: três estudos de caso* (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora).
- Harkins, E. (1980). Aspects of *Kryl* – a trumpet piece. *Journal of the International Trumpet Guild*, 5.
- Hickman, D. R. (2006). *Trumpet pedagogy: a compendium of modern teaching techniques*. (A. Pepping, Ed.). Chandler: Hickman Music.
- Meredith, S. (2008). *Extended techniques in Stanley Friedman's Solus for unaccompanied trumpet* (Dissertação, DMA, University of North Texas).
- Jones, C. D. (2015). *Extended techniques and vocal simulations in Frank Ticheli's First Voice for Solo Bb Trumpet* (Dissertação, DMA, University of California).

- MIC. (2015). Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa.
- Rodriguez, M. (2014). *Trumpet pedal tones: their history and pedagogical uses* (Dissertação, DMA, Arizona State University).
- Sherman, R. (1979). *The trumpeter's handbook: a comprehensive guide to playing and teaching the trumpet*. Ann Arbor: Accura Music.
- Stamp, J. (2005). *Warm-ups + studies*. (T. Stevens, Ed.) (9ª Edição). Vuarmarens: Editions BIM.
- Stevens, T. (2017). Comunicação pessoal (22/1/2017).
- Thompson, J. (2002). *The buzzing book*. Vuarmarens: Editions Bim.
- Torres, M. L. (1996). *Forma y estudio de la trompeta*. Valencia: Piles.
- Tribuzi, A. N. (1992). *Extended trumpet performance techniques* (Dissertação, MA, California State University).